

АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИК

Б.В.АСАФЬЕВ

ИЗБРАННЫЕ
ТРУДЫ

IV

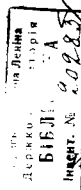
ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

78.04
A-80.2.14
78.072
A90
АКАДЕМИЯ НАУК СССР
✓ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

А К А Д Е М И К

Б. В. АСАФЬЕВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ



ТОМ

IV

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ
О РУССКОЙ

МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
И ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1 9 5 5

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

заведующий Н. Э. ГРАБАРЬ, Д. Б. КАБАЛЕВСКИЙ, Н. С. АСАФЬЕВА,
В. А. ВАСИЛЬ-ГРОССМАН, В. А. КИСЕЛЕВ, Т. Н. ЛИВАНОВА,
Е. М. ОРЛОВА, В. В. ПРОТОПОПОВ,
С. Н. ЛЕВИТ (отв. секретарь редакции).

РЕДАКЦИЯ ТЕКСТА, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
И ПРИМЕЧАНИЯ К РАБОТАМ О РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ —
В. А. ВАСИЛЬ-ГРОССМАН,
К РАБОТАМ О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ —
В. А. ВАСИЛЬ-ГРОССМАН И Т. Н. ЛИВАНОВА.

РАБОТЫ Б. В. АСАФЬЕВА
О РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ

*

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В РАБОТАХ Б. В. АСАФЬЕВА

Трудно перечислять те многочисленные области музыкальной науки, к которым 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 музыковеда, сочетающемся 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, связь 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, общестетические 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 исследуется 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 том статьи. Различны и тип работ. Некоторые из них предназначались для массового читателя — посетителя филармонических концертов. Такова, 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 яркие и смелые, что они могли бы служить основным тезисом фундаментальных научных исследований. Серьезный творческий подход крупнейшего ученого Б. В. Асафьева к пропаганде научных знаний является высоким примером для наших музыкантов.

Работы, публикуемые в настоящее время, носят различный характер. Если некоторые из них могут и сейчас служить отправной точкой и программой для дальнейших исследований (таков, например, цикл статей «Музыка моей родины», создававшийся в основном в 1944—1945 гг.), то другие (написанные в 20-х годах) носят отпечаток упреждения автора модернистскими искусством и формалистическими теориями. Они противоречивы и содержат, наряду с ценными мыслями, мысли явно ошибочные.

В наиболее ценных работах, при всем разнообразии их типов и тематик, внимательный читатель без труда уловит одну основную, чрезвычайно плодотворную тенденцию: постоянное 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 музыковедение отдавало 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, пошедшие 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 экскурсами в область народной песни и, наоборот, в статьях о народной песне находим интересные мысли о творчестве композитора и воспитании 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 структуры, 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 темп ее сторонам, которые связаны с жизнью народа в его прошлом, но главным образом как часть современного музыкального быта. Уже это одно ставило Асафьева в ряды наиболее передовых ученых-фольклористов. Этим, между прочим, и объясняется его особый интерес к народной песне в творчестве 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 достижения 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 пережитки схоластики.

«Наиболее чуткие композиторы, — пишет Асафьев, — невольно тужаются фольклористов, ибо видят в них либо начекичиков, каждый из которых носит и бережно хранит «своей клад» народных напевов и схибно подменяется, когда композитор «неправильно и недостаточно» цитирует (словно в этом дело), либо аналитиков-акустиков и расшифровщиков, которым дороги их узко профессиональные обобщения и которым дела нет до интонационных закономерностей музыки устной традиции и вообще до жизни народной музыки, ибо «здесь покоится фольклор», а музыка — до творится своим чередом»².

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 — ямя ему народ», где Асафьев очень тонко анализирует 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 песенности», исследующая самые принципы русского народного искусства и творческое продолжение их в музыке классиков. Этой статье нам еще придется вернуться в последующем изложении.

Таким образом, немногочисленные работы Асафьева, посвященные народной песне, составляют тем не менее большой и важный вклад в советскую науку о музыке. Они указывают советским музыкальным фольклористам верный путь, призывая их к совместной со всеми советскими музыкантами работе — созданию 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 Глинка 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 является 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 предгалицинского этапа русской музыки. Возглавив в 1920 г. Разряд истории музыки Института истории искусств в Петрограде, Асафьев поставил в центре его работы изучение именно

² См. стр. 23 этого тома.

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

Русская музыка XVIII века привлекала к себе внимание ученых и раньше: назоем хотя бы обстоятельные и ценные по содержанию материалы работы Н. Финдейсена. Однако Асафьев не только ввел в музыкальную науку новь, 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 Бортнянского». Это статья не только о Бортнянском; 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 манеру историков музыки сосредоточивать свое внимание только на особо выдающихся, особо ценных в художественном отношении произведениях, Асафьев говорит, что такой метод похож на то, «как если бы на эстетических соображений любитель природы составил бы описание какой-либо местности, внося туда приятные его взору виды и особенности, но не упомянув о существенном и характерном, но для него не ценном. Или как если бы издать географическую карту, внося на нее саера и реки, минуя болота и топи. К счастью, русская музыка XVIII века — не болото, но прогуливаться в ее рошах и лугах крайне трудно: ллкуда негодные карты, на 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, «дивинический» характер этого усвоения, исторически необходимого для того, чтобы ярче и полнее сказать свое, новое слово в искусстве.

Очень первые и точные слова 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 творчестве 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, творимого многими, изучался во всем его живом 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 музицировании, и на улице, а не только в отложившихся формах или в оформленных звучаниях»^{**}.

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

* См. стр. 26 этого тома.

** См. стр. 27 этого тома.

*** См. стр. 27 этого тома.

«ученичества» и подражательности, Асафьев все же слишком уж часто ссылается на западные образцы творчества русского композитора. Правильно отмечая творческое переосмысливание Бортнянским жанра французской комической оперы и итальянской оперы-буфф, Асафьев лишь изредка, мельком и поспешно 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, очерк, материал для создания которого послужила в большей мере музыка, чем скудные и разрозненные биографические данные. Музыку Козловского Асафьев воспринимает как живой документ эпохи, верно отмечая, что в ней «соприсутствует и официальная поза, и искренняя скорбь, и героическое устремление, и насильственная бодрость»^{*}.

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

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

В первой из названных статей, представляющей собой, по словам самого автора, «анализ психологического содержания» русского романа, Асафьев рассматривает покальную лирику как область наиболее ярко-го 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 романа здесь даже не названы, зато большое место уделено уточненной и болезненной лирике русского модернизма.

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

* См. стр. 36 этого тома.

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

Характерная особенность отдельных тем в научном наследии Асафьева, мы будем касаться и статей, не вошедших в настоящее издание.

Так, Асафьев отмечает, что на примере чуткого творчества Алябьева можно видеть, как развивалась романсовая тематика от 20-х до самого начала 50-х годов XIX века, как лирика дружбы и любви сочетается с личными одиночествами 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 впервые рассматривается не только как автор «Соловья» и нескольких популярных лирических романсов, но и как композитор, откликнувшийся на общественно значительные темы.

Наиболее полно охарактеризована музыка прешественинников и современников Глинки в небольшой, но весьма содержательной брошюре «Композиторы первой половины XIX века», предназначенной, 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 многогранности, в неразрывном связи творчества передовых композиторов с народным песенным искусством.

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

Как бы самостоятельным ответвлением от работы «Композиторы первой половины XIX века» является статья «Композитор из племени славяно-русских 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-русский стиль трактовки русских песенных интонаций», возникший в результате исторически закономерного сближения русской и западнославянских песенных культур. Этот взгляд на Верстовского Асафьев противопоставляет другому, нередко встречаемому в музыковедческих работах, где оперы Верстовского рассматривались как перенесение на русскую почву традиций немецкого романтизма.

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

Значения творчества Верстовского Асафьев касается и в статье «Налутствие» — первой из цикла статей «Музыка моей родины». Статья эта имеет целью проследить истоки русской музыкальной культуры вплоть до древнейших письменных памятников русской музыки — спода мелодий «Знаменного распева».

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 им исследованном, остается центральным и в данной теме. Все работы Асафьева о русской музыке XVIII и первой половины XIX века имеют конечной целью объяснить Глинку, доказать, как творчество основоположника русской музыкальной классики вырастает из русской почвы, глубоко уходя в нее корнями.

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 целенаправленными 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 страдалась в их творчестве живая 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 дополирированное обрабатывание 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 равноценно, и не со всем мы можем согласиться. В первой статье цикла, уже упоминавшемся выше «Напутствие», наибольшее внимание исследователя обращено на свод древних первопевных мелодий — «Знаменный распев» — памятник, художественное значение которого далеко выходит за пределы искусства, обслуживающего культ. Асафьев правильно отмечает проникновение принципов народного интонирования в эти мелодии. Своеобразием суровой красоты их настолько пленял Асафьева, что он без обиняков ставит эти мелодии в один ряд со «Слоном о полку Игореве», что, конечно, является не только преувеличением, но и произвольным сближением явлений, разнящихся 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 «широкоохватных» произведениях русских композиторов. Собственно о народной 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 «унылой», Асафьев справедливо утверждает, что «подлинная природа русской протяжной песни никак не в смиренномудрии и унынии, а в сопротивлении тяготам жизни»*. Здесь Асафьев в сущности развивает мысль Белинского, который, говоря о грустных русских напевах, подчеркивал, что «это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой». Меткие слова находят Асафьев для характеристики народно-песенного юмора: «Лесковским словесным зазубрикам можно уподобить искусство частушечных наигрышей с их снычками, ...завитками, словно с цвелейных рукописных миниатур, в хитроумнейшей акцентуацией»**.

В этой замечательной статье, как и в рассмотренных выше статьях, специально посвященных народной песне, Асафьев ставил 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 привлечением ее в качестве материала для обработки или цитирования. Вспоминавая 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 песенности» 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 музыке» и «Русская музыка о детях и для детей» — посвящены, казалось бы, более частным темам. Но в том-то и значение книги «Музыка моей родины», что и частные темы последуют 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 расширяет их *одухотворенность*, далекую 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, проявились «родство природы и человеческой душевной жизни. Они слиты в одном порыве — жить, жить, жить, чувствовать ритм воли, радость света и роскошь красоты и красоту расцветающей любви. Чувство природы переходит на этой стадии в раскрытие жизнеощущения действительности, в поглощение всего мимолетного и отдельного в великом цельном чувстве»*.

Рассказывая об отражении в русской музыке мира детей, Асафьев сумел по-новому раскрыть глубокое психологическое содержание и давно известных пьес из «Детского альбома» Чайковского, в детских песенниках Лядова, и «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 и людях» далеко выходит за границы, определенные в заглавии. Она изобилует экскурсами, многие из которых могли бы развиться в самостоятельное исследование.

Таков, например, экскурс в область анализа произведений русских композиторов на темы и сюжеты западной поэзии и литературы (и даже музыки — поскольку анализируется «Моцартиана» Чайковского). Таково отступление о русском лейтмотивизме, который определяется Асафьевым как «некий, в ходе внутреннего действия *становящийся* комплекс мифологий, характерных для данного действующего лица»**. Таково, наконец, отступающее от основного действующего лица о русском балете — тема, волновавшая Асафьева и как композитора.

Но одна из самых важная мысль: культура иных народов для русских композиторов вовсе не только предмет любопытства. В русской классической музыке находят выражение «человечейшее искусство общения» различ-

* См. стр. 92—93 этого тома.

** См. стр. 134 этого тома.

ных национальных культур, получившие 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 освещении 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. Булича). 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 романа. Естественно, что эти области тесно соприкасаются, так как поэзия Пушкина нашла наиболее широкое и многообразное отражение именно в русском романе. Но уже в ранних работах Асафьев выходит за «фактологические» 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 Метнера 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 небольшой, нотографического характера, 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 — недооценка им некоторых выдающихся произведений классической русской музыки. Но, несмотря на это, основные ее положения до сих пор сохраняют значительный интерес.

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

Книга эта представляет собой как бы «расширенный вариант» 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», Пб, 1922.

приплетает произведения, составлявшие часть музыкального быта той или иной эпохи, входившие в «музыкальную атмосферу» того или иного писателя. С другой стороны, он пытается провести литературно-музыкальные параллели, руководствуясь аналогом эстетического содержания произведений.

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

По скудным упоминаниям в мемуарной литературе, но отдельным, часто исконным брошенным фразам в литературных произведениях Асафьев внимательно и тонко воссоздает музыкальную среду и 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 самими тоном своей лирики, назван Рахманинов.

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

Б. В. Асафьев интересовало отражение в музыке образов не только русской, но и зарубежной литературы. Еще в 1921 г. он пишет работу «Данте и музыка», вторая глава которой посвящена музыкальным произведениям, так или иначе связанным с образами поэзии Данте, начиная с канцон 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 два 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 внимательно следит за тем, как русские композиторы находят свой собственный путь к поэзии Данте. Неизбежные строки, посвященные «рассказу Франческа» в симфонической фантазии Чайковского, замечательно раскрывают и верное ощущение дантовского образа Чайковским и в то же время очень русскую его трактовку: «В русском искусстве рассказа, — пишет Асафьев, — всегда наличествует как естественность, прелесть простоты, застенчивости и вместе с тем простоты. Как будто невольно раскрываться, не стоит, стыдно! в рассказ льется тихой ласковой струей, без возмущения, без позы, только как робкая жалоба на судьбу».

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

Однако и в ранних статьях, часто противоречивых, можно видеть зерна, давшие всходы в поздних. Так, например, в статье «Пушкин и претворения Глинки и Чайковского» высказаны 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 прекрасного, т. е. действительного. Таковы еще не развитые намеки на выявление Чайковским «темы долга» в образе Татьяны.

В статье «Пушкин в музыке» из рассмотренной выше книги «Классики и современные писатели» есть уже высказывания о переосмысливании Глинкой юношеской поэмы Пушкина в духе богатырского эпоса. Однако все это не более чем «эпиграфа», так как в этот период у Асафьева не сложился еще исторически верный взгляд на эпоху Пушкина — Глинки. Асафьев не сумел увидеть крепких связей первой русской художественной культуры первой половины XIX века с народом, он преувеличивал связь ее с энциклопедизмом, с культурой «барства». Лишь впоследствии, когда эта эпоха была им изучена в свете марксистско-ленинской теории, когда в его представлении о ней заняли должное место тема народа, тема Отечественной войны 1812 года, движения декабристов — получила новую 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 откровенности, в своей чистоте, ясности и простоте принадлежала только Пушкину, его мысли, его мастерству, его словам, им гранимым, 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 на слова Пушкина Асафьев находит место для краткого, но очень меткого упоминания о «Вакхической песне» Глазунова, которую он характеризует как «светлый, лучистый, ясный своим артистическим мироощущением гимн солнцу, 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 традиции как источнике «естественного певца» русских оперных певцов говорит Асафьев и 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.

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

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

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

* * *

Из обзора важнейших статей Б. В. Асафьева, посвященных общим проблемам музыкального искусства, видно, как широк круг этих проблем, как пылливо и издумчиво 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 прицпна жизненной целостности его научного наследия.

В. Васина-Гроссман

КОМПОЗИТОР — ИМЯ ЕМУ НАРОД

За всеми — и яркими и только удачными музыкальными произведениями отдельных композиторов звучит, создавая и расцветая, всегда рождаясь по исконным навыкам и из уст в уста передаваемая музыка народа — музыка устной традиции! Ее немислимо рассматривать глазом. Она настолько коренится в живой интонации, в «осмысленном воспроизведении», притом постоянно варьируемом от певца к певцу 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 следуя 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 усвоенных «норм сочинения», конечно, питается этими живыми впечатлениями и либо стихийно, инстинктивно, либо глубоко вдумываясь в происходящее, преломляет их в своей практике.

Но когда сравниваешь — если удастся уловить источник слуховых впечатлений (устный живой источник — народную интонацию, разумеется, а не цитату из сборника, т. е. при всей точности записи или расшифровки все же омертвленную интонацию), — когда сравниваешь звукообраз и его «жизнь» в народных устах с тем, как его «остатки» перелицовываются или переинтонируются 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 налаженная «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 длителен был разрыв между художественной (индивидуального изобретения) музыкой и «музыкой массового общения» — народной. Немало сказывается привычка композиторов при всей любви к родному народному искусству расценивать его по несвойственным

его эстетские нормы и притом еще не принимать во внимание качество живого музицирования, не понимая, что вся практика народной музыки соединяет в себе приобретение 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 лишь прекрасные линии напева, которые проинтонировал по-своему, мастерски или механически усилив и углубив, пропел в чужой голос, как и сколько творческих усилий и

Не буду вдаваться в подробности, как и сколько времени я провела в изучении народной музыки алоингил русских композиторов-классиков в познавательном отношении композиторов 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, отражались в музыке композиторской, чтобы достигли этой практики. Тут мало больше, дальше, глубже, что постигнута этой практикой. Тут мало одного хотения, с одной стороны, и умножения записей — с другой. Надо искать методов в способах воспитания слуха через освоение закономерностей народного пения и пения 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 логический момент: бывает, что в сочиненной музыке больше *народно-intonационной* *предметности*, чем в обработке цитированного материала, с пением, как «кантус фирмус»¹, охраняемого от изменения. Но довольно об этом.

Важно, что среди композиторов процесс интонационного познания «музыки устной традиции» происходит, и результаты его падают не только в громадном, широко ветвящемся песенном движении. Совершенно естественно, что в данном отношении композиторов можно делить на две особые категории с отнюмд двумя кандой из них. Одни — непосредственно на лету подхватывают услышанные напевы и обороты и быстро приспосабливают свое мастерство к тому, чтобы вернуть наблюдаемое в массовую практику под новой оболочкой. Нельзя отрицать ценность этого «метода», сохраняющего тонкое, качество живого интонирования. 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 произведение. То меланхолическая обрядовая песенка, рядом возникнет красный подголосок, одушевленная течение голосов по прекрасному в своем вековом русле классическому голосоведению. Другой мерный тактово-конструктивный ритм классического периода сдается мерз импульсивной волей ритма тонизического², ритма акцентом различной степени и силы или под мощным воздействием народного характера напевов, широкого плавного дыхания. Композитор стремится ее «распеть» — разбить, одохотворить ею все дальнейшее дальнейшее.

На инкрустирование народных элементов образуется слой лавиков, составляющий своего рода ярусия средств техники народного музицирования, а вместе с тем источник неуловимого словачи нового музыкально-художественного воздействия. Над такими произведениями уже вест ишное воздействие народной интонации, происходит се органическое включение в индивидуальный стиль. Не следует преувеличивать. Нельзя еще называть произведение, в котором па подобного рода нововов уже сложился бы полный монументальный стиль, а давняя тропича между народным художеством и художеством индивидуальным замкнута бы в осованном единстве того и другого мастерства еще полнее, чем в гениальной практике классиков. Но мощные предпосылки этого слияния безусловно имеются, и чуткий слух их повсеместно ощущает.

Вполне естественно, что арелой, где сталкиваются и скрепляются и массово-художественные и индивидуально-художественные тенденции и стилизованные навыки, является область массовой песни. Конечно, тут лаборатория, тут и борьба, тут и истоки поздействий на творчество в области крупных форм. Разнообразие борющихся направлений и сил тут чрезвычайное. Содержание массивов песенности — от сатирической, публицистически острой и лаконичной летучки-частушки до песен-дум, песен народного гнева, песен о строителстве родины, от лирической заповедности «песенного романа» (особенно на темах расставания, прощания) до глубокой лирики песен протяжных, песен сосредоточенной мужественной скорби — требует безмерного разнообразия и гибкости напевов и тончайших деталей 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 корб 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 полученное из наблюдений в данной области народных *скерцо*. Пришлось сознаться себе в ограниченности слухового горизонта. Сравнительно легче поддается уяснению сфера народных протяжных песен, но область *скерцо*, самая острая, живая, подвижная — недоступна для словесного описания (разумею: в отношении интонационно-конструктивной техники). В схваченных и подмеченных композиторами особенностях — лишь капля всеохватываемого юмора и иронии, выявляющихся в живой народной практике.

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

В народной инструментальной гармонии выработались своеобразные колоритно-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 разное проявляются в инструментальной и хоровой интонации.

Этот «стиль неожиданностей» в опытном вокальном ансамбле трех-четырех «сориснователей» достигает острейшей «техники стимулирования длительности» напева и оттягивания каданса-комплика. Способ: не только медленное «распевание», 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 состоявшихся в этой практике краснофлотцев. В одном же из пригородов Москвы можно было целыми вечерами просиживать летом у реки, слушая приближающиеся и удаляющиеся лодки, и долго звучало разнородное ансамбленное музицирование с постоянным применением «стиля неожиданностей» — «стиля соревнующихся умельцев. Понятно, что ритм составляет тут едва ли не главенствующий жанровый стимул данного рода практики.

сочетаясь с тончайшей смысловой нюансировкой интонаций в замысловатый звуковой узор. Вот где чувствуется подлинная жизнь искусства, ибо во всей этой практике нельзя не ощущать воздействия искусственных художественных приемов, художественного чувства меры и стилизованного отбора материала в четких целеустремленных формах.

Хотелось бы еще на многое обратить внимание в практике современного народного музицирования, особенно в связи с гигантским ростом самодельности и образующимися органическими связями с классическим и современным профессиональным мастерством, да боюсь, что очерк примет слишком теоретический, специальный оттенок и слишком разрастется. Совсем скрыть наметку только на интересный процесс то ли возрождения, то ли преломления замечательной по своей исторической роли — индустрии маршевой ритмики в народное сознание! — области канта. Это не область русско-народная по истокам, но, попав в массы, она восприняла воздействие «распевности». В студенческой, в рабочей песне «кант» испытывал тоже своеобразную трансформацию. Так или иначе, но он дожил до современной советской массовой маршевой песни и теперь в глубоко преломленном облике выступает, пожалуй, в трехсотлетнюю пору своего существования, став действительно повсеместно популярным явлением массовой музыкальной культуры. Черта кант в его преобразованном стиле очень непосредственно проявляется объединение индивидуального композиционного творчества в области распевно-маршевой песенности с запросами массовой восприимчивости. Тут действует в русской мелодике пока еще не разгаданное свойство массового воздействия нескольких сочно-диатонических интонаций*. В свое время исключительная длительная популярность «Асликовой могилы» Верстовского, многих вокальных произведений Даргомыжского и целого ряда бытовых песен-романсов вовсе немыслимых авторов была связана с «опеванием» повсеместно любимых мелодических попевок, 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 прилива, шпильки, притягательный жест, полнота дыхания, даль в размах горизонта, — привоку образные сравнения, а не даю буквальных переводов, ибо не педаю таковых, так сильна в этих интонациях их музыкальная суть, на другие 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 популярно ходячие интонации. 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 вычленишь, выковать, чтобы он отвечал современной массовой песенке. В музыке такое явление — закономерность перепевания интонаций из эпохи в эпоху, из стиля в стиль, особенно популярных интонаций — явление, постоянно происходящее.

У нас мало занимаются изучением русского канта как обширной области популярного интонирования. Сущность канта в его русском преломлении — сочетание возможности «распевать» пафос с четкостью тактовых границ и мерностью метра, т. е. со свойствами музыки, которые и стимулируют и организуют движение, поступь, ходьбу. Это не военный марш и даже не всегда маршевая песня с ее более острыми акцентами. Но зато в песне-канте и существуют возможности: быть ее в восторженно-созерца-

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

тельном «гимническом» состоянии без движения и петь, двигаясь, в массовом шествии и обычной прогулке. Конечно, этот стиль песенности не мог не привиться и, раз привившись, [не] найти многообразные преломления. Сейчас массовая песня находится на какой-то еще не совсем ясной, но неизбежной новой стадии расцвета.

Об этом, о целом содержании и новой нарождающейся стилистике массовой песни говорят письма с фронта, где народное искусство «музыка устной традиции» живет полнокровной жизнью: там настоящий пульс современной песенности, что естественно и помято. Где? где? смерть там победоноснее жизни. И во всех случаях народное музыкальное искусство «устной традиции» окажется впереди в силу присущей ему чуткости и вдохновенности действительностью и благодаря отзывчивым свойствам и навыкам массового мастерства. Поэтому *композитор — или ему народ* воздействует на весь многоликий мир музыки во всей его разносторонности, то ли непосредственно в композиторских наблюдениях и цитатах, 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 великих, капитальнейших обобщений народной музыкальной практики в высших формах музыки. Тогда индивидуальный композиторский ум органически преломляет музыкальную интонацию, как мысль-думу и душу народа. Так было у нас с Глинкой, в Чехословакии со Сметаной, в Польше с Шопеном, в Норвегии с Григом, а во Франции некогда с Рамо, национально интеллектуальным гением, и Мегюлем — питомцем революции.

Итак, в главном, в существенном в музыке, в ее ритмо-пульсе и ее интонациях всегда слышится то, что поет и о чем поет родина а постоянно расцветающей музыке коллективного художественного опыта — в движимой живыми интонациями музыке и музифицированном народе.

28 июля 1942 г.
Ленинград

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

Столь длинным заголовком для довольно краткого очерка о глубокой теме приходится воспользоваться, чтобы предварить, что в данном очерке вовсе не будет речи о разнообразиях 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 песню СССР. Издано значительно меньше, и притом многое качественно лучшее еще ждет обнародования. Но в целом, и с точки зрения количественной и в отношении методическом, познавательного-исследовательском — работа музыкальных фольклористов стоит далеко вперед, в сравнении с дореволюционным 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 сглаживания, в силу искусственно создавшегося размежевания, области «музыки устной традиции», т. е. фольклора, и так называемой *музыки художественной*, т. е. музыки отдельных крупных индивидуальностей и вообще музыки и музицирования профессионалов и профессиональных организаций в городах. Это искусственное размежевание вполне естественно привело к эстетскому отношению к народной музыке, как «безличной сокровищнице», откуда композиторы в пределах личного вкуса и надобностей отбирают для обработки ценный тематический материал. Материалом этим восхищаются, любуются, но считают, в сущности, что тут — примитивная пройденная стадия музыкального искусства, где уже научиться нечему, а отдельные объекты такого рода музыки можно использовать только в том или ином преобразованном виде. Я схематизирую гораздо более сложный и глубокий процесс, параллельно которому шло (и особенно в русской музыке) не одно лишь цитирование или орнаментирование народных напевов, 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 мастера и, главное, понять, что в народной музыке и бытовом музицировании безусловно присутствовало и присутствует высокое художественное мастерство.

Но эстетский акцент в отношении к так называемому фольклору не-таки господствовал, и в преобладании самого термина «музыкальный фольклор» всегда был оттенок отнесения народного музыкального творчества к сравнению с индивидуальным художественным и сфере этнографии и этнографии. Главное же противопоставление шло по линии утверждения права «на красоту» за исконной линией древней, подлинной крестьянской песней, остававшейся вместе с бытом, и отрицания ценности «испорченной» современной народной музыки деревни. В старинной песне признавалось некое стилевое единство, но процессы ее слагания и развития, ее стабильности, смысл жанровости, принципы мастерства и наличие мастерских художественных школ, коллективных и личных, — вообще все исторически-стабильное в музыке устной традиции к естественный «ход вещей», неподлинный к современным течениям и стилям, — оставались за немногими исключениями вне понимания и поля зрения (вернее, «поля слышания»).

Большой заслугой нашей советской современности и было повести решительную борьбу со всеми подобного рода предрассудками, выплывающую бесспорную высокохудожественную ценность музыкально-народного *мастерства*, т. е. его глубоко художественную природу и качественность, а главное — начать систематическое изучение процессов создавания, созревания и перерастания в формы народно-национальные формы и стилистические разновидности, процессов, всегда и постоянно присутствовавших в народной музыке. Многие же данным путем еще только лишь намечено и работы предстоит много, но верно, что уже нет тормозов, которые бы тут мешали.

Нехватает существующего, например, опыта историко-терминологического и диалектологического словаря-путеводителя по музыкальному фольклору в широком смысле этого понятия, т. е. как народной музыки. Такой словарь раскрыл бы многое непонятное музыковедам и композиторам и содействовал бы уяснению представлений об эволюционных процессах и течениях внутри фольклора, а также о закономерности мастерства, мастерства всегда интонационно-живого, на котором есть чему 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 самодовлением музыкального фольклоризма. В то время как вся наша действительность вызывает на путь «стирания граней» между так называемой художественной музыкой и народным музыкальным творчеством — фольклоризм либо действует для себя в самоупоении, либо отодвигается к этнографии и этнологии, едва-едва идя навстречу композиторам и словно забывшая, что часто фольклорное исследование — дело хорошее, но что объект-то исследования — жизнь народной музыки, постоянное ее становление, ее никогда не мертвеешее раскрытие в живых интонациях. Вот и сейчас на фронте рождается, можно сказать, новый импрессионно-интонационный стиль, разбивающий те течения в массовой песне, где уже сложилась некоторая инертность приемов. Наиболее чуткие композиторы невольно чувствуются фольклористов, ибо видят в них либо начетчиков, каждый из которых несет и бережно хранит «свой клад» народных напевов и ехидно подмечается, когда композитор «неправильно и недотошно» цитирует (словно в этом дело), либо аналитиков-акустиков и расщепщиков, которым дороги их узко профессиональные обобщения и которым дела нет до интонационных закономерностей музыки устной традиции и вообще до жизни народной музыки, ибо «ах, где-то поконится фольклор», а музыка-де творится своим чередом. Даже насущнейшие вопросы, касающиеся лада, рассматриваются как-то механически, схематически-звукорядно, в отрыве

даже от типовых превращений внутри ладов, а не только от жизни и метаморфоз лада в условиях всего исторического музыкального развития. Ладовость становится каким-то несомнительным: фетишем, какой-то уткой, которую вынашивают на многообразные явления музыки, забывая, что это всего лишь вспомогательный термин, и что лад всегда некая «результанта» жизнедеятельных сил музыкального творчества. Потому-то столь типичными оказываются поиски и попытки абсолютно точного определения лада.

Я коснулся этой специальной, но далеко не узкотехнической теоретической области, как одного из примеров, как указавши на опасность затуманивания освоения и изучения музыки в ее действительности умозрительными фетишами, ибо таких пережитков эстетизма в нашем искусстве немало, в области музыкального фольклора они особенно опасны, ибо мешают фольклору стать наукой о народно-национальном музыкальном творчестве. Притом, наукой-практикой, а не отстраняющейся от основных запросов современного композиторства к знанию фольклора: «А скажите нам, как нам сочинять, чтобы, не теряя высших ценностей в законах музыки художественно-индивидуальной, стоять ближе, точнее, отделившись кистью музыкальному творчеству масс и к мастерам всего творчества?» Композиторы хотят конкретных ответов на конкретный вопрос: «Как наш русский современный творческий опыт обосновать музыкально-народопедчески и где получить методические указания?..» Ответ: «Мы занимаемся акустическими «обмерами», мы увеличиваем число записей фонограмм архивов, мы расшифровываем напевы, мы строим ладовые системы» и т. д. и т. д. в подобном плане, — такой ответ мне недостаточен, ибо на него можно также спросить: «Для чего все это? И что вы делаете, чтобы собирать, анализировать и хранить не превратилось в самоцельное архивное хозяйство, в котором замкнуто самое живое в музыке, самое чуткое до действительности, потому что благодаря своей утилитарности и реальнейшим интонациям оно быстро-отмечено, — народное музыкальное творчество, в его никогда не мертвеющем становлении?..»

Живая интонация, интонация, вызывающая отзывчивость слушателей, в музыке, как искусство преимущественно интонационным, — это же «проблема вечного омоложения индивидуального музыкального творчества. Вспомни, какой вред нанесло целому ряду поколений русских композиторов* искусственное взращивание — в годы юности, когда слух так чутко, — гармонического чувства и техники на абсолютно чуждой всему нашему народно-интонационному складу мелоса *мелодике хоралов*, да еще в ее сугубо оталеченной «стерилизованной 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 основой в нашем музыкально-композиторском образовании наряду с другими высшими дисциплинами и на устоях которой должна основываться школа-практика композиторства, только в фонограммно-архивоведческие и «фольклористическую акустику». Не эти специально-вспомогательные знания нужны в композиторам-студентам и композиторам-мастерам! Посильно создается не «обмерами».

1942 г.

* Да и едва ли не «белая школа»!.., т. е. в ее спутниках и эшеломах!

ОБ ИССЛЕДОВАНИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ XVIII ВЕКА И ДВУХ ОПЕРАХ БОРТИАНСКОГО

I

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 восстает в моем представлении и закрепляется памятью умоликая, но когда-то чаровавшая слух ткань звучаний, и тем сильнее закрепляется убеждение в значительности композиторских усилий, затраченных несколькими талантливыми русскими самородками-счастливцами, получившими музыкальное образование. Я сознательно говорю о восстанавливаемой в памяти *ткань* 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 pieces, накапливается и растет, все ширится и заполняет пробелы, поток музыки. Он далеко еще не весь созерцаем. Многие сокрыты, как весной ручьи, которые то весело струятся, дразня взор, то прячутся под лед или уходят в землю. Но если из того, что сокрыто, 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 *.

Практиковавшееся до сих пор среди историков русского звукотворчества поверхностное и отрывочное знакомство с музыкой русских композиторов XVIII века (больше по разрозненным и перепутанным сведениям, чем по непосредственным данным, т. е. по потному материалу) давало очень жалкие результаты и приводило к легкомысленным заключениям, большей частью заимствуемым 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 полные 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, питающих русскую музыку, а только о начатках, о первых истоках музыки русского города XVIII века.

сознания, он их усвоил, питал. Но это — ценности. А в русской музыке до Глинки — ценностей, по данному мнению, нет и не было, и потому даже историки, обладавшие умением слышать материал в его возможной полноте, как ткань, а не как немую пустоту, довольствовались лишь сведениями о музыке, в редких случаях знакомясь с ней самой. И то знакомство композиторам или по отдельным сочинениям, или желаниям воссоздать живой поток звучаний со всеми его ответвлениями и притоками. Метод, похожий на то, как если бы из эстетических соображений любитель природы составил бы описание какой-либо местности, ничего туда приятного его взору виды и особенности, но не упоминая о существующем и характерном, по для него не ценном. Или как если бы издать географическую карту, нанеся на нее озера и реки, минуя болота и топи. К счастью, русская музыка XVIII века — не болото, но прогуливаться в ее росах и лугах крайне трудно: нигде негодные карты, на которых спутаются все пути и перешуты, мешают с первого взгляда ориентироваться и постичь смысл и ход вещей. И если историк боится испортить свой утонченный вкус, то, конечно, лучше ему не вступать в запредельную местность, как человеку, привыкшему гулять по парку, не следует 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 — возникает наслаждение особым рода: от внедрения в эпоху и в жизнь музыки со всеми ее достоинствами и недостатками. Для этого нужны великие усилия. Только путем настоящего и упорного постижения и усвоения, стремясь понимать, а не просто принимать или отвергать на основе личных вкусов, удастся проникнуть в музыкальное прошлое и оценивать комплексы звучаний былого, исходя от присущих им свойств и функций, от причин их вызвавших, и влияний на будущее, ими оказанных.

Смысл исторического процесса, совершавшегося в русской музыке в эпоху Екатерины II, раскрывается в двух явно уловимых тенденциях: в усвоении выработанных Европой средств воплощения и признаков оформления стихии звука и в постепенном просачивании народных и национальных вкусов, а ассимилируемые формы западноевропейской музыки. Происходило это почти всецело в области вокальной музыки, в опере и романсе-песне, что вполне естественно: молодая культура, насыщенная песенностью, тяготела к той сфере звукоискусства, где царил человеческий голос, как полновластный властелин. О постепенном «ликристаллизации» русского романса-песни из сложных соотношений местных разнородных песенных элементов и арно-романсных стилистик, шедших с Запада, трудно пока говорить с достаточной обоснованностью: слишком незначителен материал, на котором в данное время приходится конструировать свои суждения по этому вопросу. И наоборот, в отношении оперы дело обстоит легче, так как не раз упоминаемая в данном сборнике Центральная музыкальная библиотека бывших императорских, теперь государственных академических, театров хранит, несмотря на некоторые пробелы, ценнейшие партитуры русских музыкально-театральных сочинений XVIII века, по которым можно восстановить свойственный той эпохе процесс видоизменения и воспринять музыку как звучащую тогда ткань, а не как случайно дошедшие обрывки.

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

деленно и что подражательность, как деятельность, не всегда достижима приращением, если она действительна, а не слепое следование данным образцам. В отношении русских композиторов второй половины XVIII века допуская неизбежно крайне несправедливую оценку, считая их лишеными дара творческого изобретения и клеймя подражательностью, в смысле отсутствия творческой деятельности. Повторю — это неизбежно, так как по сделанным мною наблюдениям все суждения такого рода не базируясь на безусловном усвоении всего исследуемого материала, а передаются понаслышке. В данном отношении повинен даже лучший из исследователей-историков русской музыки Булич, слишком доверившийся предшественникам. Я не отрицаю в работе русских композиторов XVIII века преобладания подражательности, но в понятии этом выделяю ступени: 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 преклоняюсь перед гением Глинка. Я считаю, что мы мало ценим его, мало знаем. Каждое повторное приближение к его художественному наследию открывает новые перспективы, новые, не замеченные раньше сокровища. Глинка — не исчерпан. Но тем более я считаю несправедливым отказывать в значении творческой работы работе его предшественников. Восхищаясь Глинкой (но мало зная его), упускают из виду один 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 непредвзятости исторической оценки и более глубокого понимания процесса. Личное усилие, удавшееся и победившее, всегда чарует. Усилия же многих, постепенно преодолевающих стихию, но не побеждающих ее, — остаются в теки. Историк музыки должен быть очень осмотрителен: оставшись 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 пласты материи. Гении «монументализировали» их, как произведения *совершенные* и вместе с тем неповторимые (отсюда беспомощность и статичность эпитетов). Изучая только их и доверяя только им, историк музыки попадает в непоправимые ошибки: от него ускользает жгкой многообразный процесс плетения звучащего материала, творимый одновременно многими в разнообразнейших направлениях. Следы этого процесса необходимо искать повсюду: в самых ничтожных и самых высоких произведениях, в непрерывной эволюции музыкального творчества и воспроизведения музыки, и в концертном зале, и в театре, и в школах, и в домашнем музицировании, и на улице, а не только в отложившихся формах или в оформленных звучаниях. К тому же среди последних часто далеко не самые совершенные помогают угадать сущность дальнейшей эволюции. [...]

Подобного рода зоркость нужна в применении к явлению, далеко эстетически не ценному, как и в отношении к ценному. Законченное по форме гениальное произведение дает иногда в своем монументальном величии меньше возможностей понять происходивший в то время процесс интонирования (или воплощения звучащего материала и в творчестве

композиторов и в творчестве исполнителей), чем почти незаметно промелькнувший орис скромного композитора, чьим опытом впоследствии бессознательно пользуется гений. Например, бесконечно многообразные усилия и стремления предшественников Моцарта в сравнении с завершенными достижениями последнего представляются исторически не менее ценными, живыми, и процессом роста постигаемыми опытами, в которых дорога казалась впервые появившаяся деталь и ее дальнейший рост и угасание. Немецкий зингшпиль нельзя почитать как органическое явление только по «Entführung aus dem Serail»¹.

Так обстоит дело и в отношении русской музыки до Глинки. Пусть личные усилия там не богаты лишними, с ницандуалистической точки зрения, открытием и завоеванием. Но сохранившемуся материалу можно достигнуть самый процесс цитирования и в этом процессе основное течение — оформление материала в целях создания оперы. Оформление шло в порядке подражательности образцам, шедшим с Запада, но тем не менее подражательность заключала в себе элемент творческой активности: как опыт, как постепенное усвоение в работу, на личной практике, приемов и средств выражения, современных данной эпохе. Каждое отдельное усилие вносило некий минимум овладения материалом в общую работу, хотя и шедшую в разных направлениях. В екатерининскую эпоху основные устремления были направлены на создание комической оперы в ее разновидностях, под действием скрестившихся влияний: осевшего с 1735 года итальянского, вновь внедрявшегося французского и настоящего позднейшей русской народно-бытовой песни поры крепостничества. Александровская и последующая эпохи принесли усиление французского влияния, расцвет сентиментализма и скромные победы немецкого театрального романтизма в виде, хотя бы, знаменитой «Русалки» («Mesta 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 двойной причиной: 1) необходимостью в первой статье сборника установить метод исторического исследования истоков русской музыки и, в частности, русской оперы и 2) встретившимся мне в моих собственных работах любопытным явлением, о котором далее пойдет речь, — явлением, указавшим лишний раз на пробелы в наших привычных представлениях о догалицкой эпохе и на несправедливую оценку, да еще чуть ли не с точки зрения завоеваний 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 успехов быстрого внедрения французских влияний, а главное, своеобразной трактовки итальянизмов, приведшей, как известно, у Глинки к своеобразному итальяно-русскому мелодическому складу³. Кроме того, эволюция приемов оркестрового воздействия и особенности работы Кавоса не совсем вытекали из предсказанных достижений. То, что привносил трудолюбивый Кавос, можно было почитать переход к Алябьеву, Титовым и даже к Верстовскому, не говоря уже о вокальных юношеских опытах Глинки. Естественно, следовало обратить внимание на творчество великого композитора Бортия-

ского. Значение его — в проведении непостижимо прекрасной метаморфозы или претворения привезенной итальянцами красоты, но напыщенной, потерявшей первичную спелость мелодики в пластически стройный, полный чувства меры и душевной гармонии эпикурейский мелос Глинка 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 исчерпанного. Но как ни обширно и ни многообразно творчество Бортнянского в сфере церковной, все-таки оно имеет специфический оттенок и не объясняет многих явлений в светской русской музыке, которые не могли возникнуть экспромтом, без предшествующих усилий в екатерининскую эпоху и в краткое время царствования Павла. Религиозная музыка Бортнянского не объясняет всецело упомянутой метаморфозы в сфере мелодики, особенно же остается непонятным внедрение сентиментального романса. В отношении последнего ценны великие, даже незначительные, следы, указывающие на первоначальные годы зарождения и на причины, его вызвавшие. Несмотря на несколько любознательных примеров, имеющихся в старинных сборниках, наиболее ранние образцы мелодий романса, как непосредственные «переводы с французского», оставались неизвестными*. Кроме того, крайне разнообразный характерный жанр куплета, столь усиленно культивируемый в александровскую и дальнейшие эпохи, кажется там уже упадочным, трафаретным, несмотря на его постоянное присутствие о опоре и в подоплеке: чувствуется, что где-то затеряны образцы лучшего качества. Отчасти же этот жанр укашливают русские бытовые оперы екатерининской поры, но только отчасти, потому что куплету Фомина и других недостает изящества, легкости, локкости и лаконичности мелодической линии, постоянно сбивающейся 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, нажались последовательно вытекающими друг из друга. При этом приходится принять во внимание, что до появления Глинки не было сильной творческой воли, которая могла бы достигнуть единоличными усилиями широкого прорыва вперед, и что, следовательно, процесс переработки материала должен был совершаться 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 процесс шел 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 симпатии и в какой мере его вкус, умение и техническая сноровка позволяли переработать окружающий материал. В этом отхождении можно сказать, что, несмотря на отсутствие сильных реформаторских талантов, вносящих свое личное волевое воздействие, различия в стиле и в манере выражения, присущих, скажем, Фомину, Бортнянскому или Коаловскому, весьма заметна. Я бы, например, рискнул

* Упомянутые здесь примеры сентиментальных песенок в романсах второй половины XVIII века можно найти перепечатанными в «Сборнике любовной лирики XVIII века» (СПб., 1910. Изд. «Пантеон»).

Монсеньи («La belle Arsène», «Le déserteur», 1785, «Les aveux indiscrets»^{*}, 1787 и пр.) и Филидора — трех композиторов, определивших лик французской комической оперы XVIII века. В эти же годы, и особенно после смерти Екатерины, в Гатчине и в Павловске шли также, и предпочтительно, французские комические оперы Далеирака, Дездеа, Грегри, доминируя над итальянскими. Поэтому я несколько не удивился встретить в библиотеке государственных академических театров две партитуры Бортнянского, который имел отношение к Павлу, с такого рода титульными надписями:

Le Faucon. — Opera comique en trois Actes. Représenté devant Leurs Altesse (sic!) Impériales Monseigneur le Grand duc et Madame la Grand(e) Duchesse de Russie au theatre de Leurs chateau de Gatchina, le 11 d'octobre l'anne 1786. La Poésie est de M-r de la Ferrière *, La Musique de M-r Bortniansky.

Le Fils Rival ou la Moderne Stratonice. Opera Représentée Pour la Première Fois devant Leurs Altesse Impériales Monseigneur le Grand Duc et Madame la Grand'Duchesse de Russie dans leurs chateau à Pavlowsky. L'anne 1787-me le 11-me octobre. Poésie de M-r de la Ferrière. Musique de M-r Bortniansky.

В прекрасной статье С. Казначова «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 бытность его наследником, так и императором. В особенности интересны были любительские спектакли, разыгрываемые ближайшими 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. Казначов берет из известных, любопытнейших записок кн. И. М. Долгорукого, печатавшихся в «Русском библиофиле» с 1913 года. Долгоруков (1764—1823) — тайный советник, губернатор, но что гораздо интереснее — писатель и поэт^{**}, бывал частым гостем в Гатчине в лучший период тамбовской 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 Ляфермьер, которого он очень жаловал. Он написал очень большую оперу, либретто предмет из истории Дон Карлоса. Костюмы и анус представлений замечательны с испанского. Испанская наша опера готовилась с большим великоколепием. Музыка сочинена Бортнянским еще трогательнее и лучше, нежели для прежней (опера «Faucon», представленная в Павловске); новые наряды славным художником декорациями, сшиты на счет Двора всем актерам испанские костюмы...».

* Ляфермьер, Франц Герман, швейцарец родом, страсбургский профессор, преподавал французскую литературу в к. Павлу Петровичу. В Гатчине он был библиотекарем, читал, «душой гатчинского общества» и постоянным компаньоном супруги Павла Марии Федоровны, сторонником которой он являлся. Для домашних спектаклей в Павловске и в Гатчине, в первый, иллюстрический, мирный период «гатчинского отшельничества» Павла Петровича (1783—1790), Ляфермьер сочинил тексты пьес. В 1793 году он был удален Павлом из Гатчины.

Сведения эти заимствованы из упоминаемой далее в тексте статьи Казначова «Павловская Гатчина».

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

«... Опера Дон Карлоса произвела на театр особенное действие и по могла не понравиться всем: поколение декораций, богатство костюмов, превосходная музыка, заманчивый склад интриги в опере, все пленило и взор, и слух, и чувства зрителей...» *.

Обращаясь к музыкальной стороне упомянутых опер, замечу, что, повидимому, во времени сочинения их или во время сочинения Бортнянский вполне успел не только стиль и технику итальянских опер, — что и понятно для талантливого ученика Галуни, прожившего в Италии с 1768 до 1779 года, — но также стиль и технику французской комической оперы с ее лаконизмом выражения и, вместе с тем, характерным внедрением сентиментального романа и куплета. Прелесть этих опер Бортнянского, написанных на французский текст, в необычайно красивом слитии благородной итальянской лирики с тонкостью французского романа и легкой фривольностью куплета. В этом отношении обе партитуры содержат любопытные образцы, как, например, g-moll'ный романс («Le Berger Lucas souriroit pour la belle Thémire») I акта, милую до-мажорную песенку Альбертини («Jamais je n'eus tant d'envie d'être belle qu'aujourd'hui») во II акте, два поэтических хора в B-dur в начале I и III актов в «Le Fils Rival», а также романс-диалог в g-moll II акта, абажную песенку Педрилли (F-dur) в I акте и красивый хор «Спадение любви», открывающий оперу, — в «Le Faucou». Бортнянский совершенно свободно и гибко владеет здесь широким мелодическим материалом, вкладывая его в различнейшие рамки и разнообразя характер интонирования, смотря по заданию, исходящему от действия: от незатейливой связи или куплета до сочных финалов, конструируемых по вкусу Пиччини, путем соединения в некое драматическое единство ряда отдельных сцен, контрастирующих или, наоборот, развивающих путем нарастания основное положение или настроение. Ни развитого речитатива, ни балета как существенного элемента действия в операх Бортнянского нет, что соответствовало требованиям стоявшей 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 по французскому духу, отсутствие всякого намека на местные бытовые черты, но, вместе с тем, наличие комических характерных сцен (например, забавное трио: мнимая большая-субретка и два ссорящихся доктора в «Le Faucou») — все это придает музыке обеих опер своеобразный отпечаток, но не без свежести и цельности. Последнее понятно, так как умный и наблюдательный Бортнянский, обладая большим дарованием и приобретая за границей техническую сноровку, мог без большого труда, руководясь к тому же значительно развитым вкусом, планировать в должной художественной мере, казалось бы, столь разнородные элементы. Чувство меры в данном случае особенно характерно для Бортнянского: оно помогает ему найти красивый путь между преувеличенными итальянского лафоса, бездушным, хотя и блестящим, смехом французской комической оперы и нескладными, опытами русского бытового простодушия. [...]

Прежде всего несколько слов об оркестре Бортнянского и манере инструментовки. Состав — обычный для итальянских опер того времени: в «Le Fils Rival» — кларнеты, флейты, гобой — все по два, один флюгельгорт; в «Le Faucou» тот же состав, но без кларнетов, поэтому колорит

* «Старые годы», 1914, стр. 112—113 выпуска июля — сентября.

несколько суше, тогда как в «Le Fils Rival» Бортнянский красяло, помодартски, подлазуется кларнетами, поручая им нежные, изящные мелодические фразы, имитируя и орнаментируя ими вокальный рисунок или давая им выдержанные гармонические ноты, то в качестве фона, то как нискрустацию. Факот обычно удваивает 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 варьирует состав деревянных, употребляя то флейты и гобои, то флейты и кларнеты, то какой-либо один вид. Благодаря такому приему оркестровый колорит всегда меняет оттенки, и, конечно, тем ярче звучат выступления tutti. В общем от инструментотвения остается впечатление умно проводимой и в меру распределяемой 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 сознанием средств и возможностей, со вкусом и, повторяю, с постоянным чувством меры. Умение принаровиться, выбрать и красиво сопоставить даже невымыслимые и банальные приемы инструментотвения выгодно отличает партитуры опер Бортнянского от опытов его русских современников. Конечно, ясность инструментотвения способствует безусловной чистоте и ясности голосоведения, доходящего порой до модартовской отчетливости, но без модартовской гениальной озабоченности и находчивости. Впрочем, не только в сравнении с Моцартом, но даже в сравнении с Панинелло Бортнянский палине, до резонерства, трезв и ланоничен. Вероятно, в данном случае это объясняется необходимостью считаться со скромными силами представления исполнения. Что же касается впечатления от самой музыки, от ее звучания, то моменты проявления благородства кантлены и мелодической щедрости, свойственные Бортнянскому-итальянцу, значительно превосходят по качеству материала те моменты, где выступает характерная для стиля французской комической оперы игра в выразительность много порядка: идущая не от плавной кантлены, а от лиричной ритмики коротких, остро изогнутых и отточенных мотивов. С одной стороны, удивительно; что Бортнянский в «Le Fils Rival» достигал модартовской ясной пластики мелоса, и как раз в любимой Моцартом тональности Es-dur, вряд ли будучи 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 комической 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, чуткие формы и изощрение поступки *. Тем не менее «Le Fils Rival», не будучи по идее комической оперой, — по структуре и по формальной естественности своей является опытом насаждения в Россию типа опер Филидора, хотя Бортнянский подошел к осуществлению такого рода задачи вероятно

* Сейчас во Франции замечается усиление интереса к творчеству Филидора (1726—1795), что вполне естественно после увлечения Глюком, так как вслед за последним Филидор — любимый мастер-француз, овладевший в совершенстве современной ему техникой. Славя Глюку задала в свое время блестящий талант Филидора как композитора замечательной большой оперы: «Ernelinde, princesse de Norwège» (1767, первая редакция 1768), появившейся за семь лет до «Фигаро» в Англии. (1774): а позже успех Гретри содействовал лавиною простетским комическим опер Филидора. В Россию эта опера пришла принятием приблизительно в середине 60-х годов XVIII века (в 1764 г. в Императорском театре в Петербурге шла одна из лучших опер Филидора «Le Maréchal Frenant»).

всёцело под воздействием необходимости выполнить заказ, а не от осознанных художественных замыслов: оттого итальянские илияние все-таки сплывшее французского.

Обеи операм предшествуют увертюры в обычной форме итальянских увертюр конца XVIII века, т. е. уже с вошедшим в обиход противоположением главной и побочной партии, но лишь с намеком на разработку. Увертюра оперы «Le Fausole» (Allegro spiritoso C-dur alla breve) по тональному соотношению элементов соответствует увертюре Пампелло к его знаменитому «Севильскому цирюльнику»; главная партия C-dur, побочная партия g-moll + G-dur, а в репризе главная партия C-dur, а побочная партия c-moll + C-dur.

Бортиянский застал Пампелло в Петербурге* и несомненно знал «Севильского цирюльника», появившегося в 1782 году. Обаяние 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 Сартти, который появился в Петербурге в 1784 году. Вообще не приходится удивляться великодушию 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 Мафредони, Галуппи, Траэтта, Пампелло, Сартти, Чимароза — друг за другом, а к ним и одновременно, бывавших в екатерининском Петербурге. Отсюда естественная итальянизация русского мелоса — теперь это можно утверждать — вовсе не азарная, а, наоборот, принесшая острокрасивые результаты. [...]

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

1927 г.

* Пампелло находился в Петербурге с 1776 по 1785 год, и за это время на его оперы: «Дмитрий» (1776), «Армандо» (1777), «Изнанка» (1777), «Ахилл на Скиросе» (1778), «Ахилл» (1780), «Ахилл на родине» (1780), «Serva Padrona» (1781), «Счастливый похищение» (1782), «Мир на душе» (1783) и др.

Обычно в очерках по истории русской музыки недолго останавливаются на композиторской деятельности О. А. Козловского и поминуют его главным образом как автора блестящих полонезов. Слов нет, заслуженная им в этом направлении слава — явление характерное. Ритм царственного танца павшего государства водарился среди пышных празднеств при дворе государства победившего. Но нельзя забывать, что есть и другая 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 пышной и выпендренной трагедии. Сопоставляя *Requiem* с величаво скорбными ритмами народной скорби и плача в музыке к трагедиям «Фингал», «Царь Эдип» и др., нельзя не почувствовать, что сфера хвалебно-торжественная не могла заслонить и не заслонила в сердце композитора глубокой печали об опозревшей и утерянной родине. Траурное в музыке Козловского не малочисленное праздничное, даже если предположить, что блеск балов и роль музыканта гимнослателя привлекали его всецело и что писанию всем правившихся полонезов было для него чем-то более значительным, нежели удачное выполнение заказов и случайно выпавший на его долю успех. Стоит только сравнить пошлб полонезов Козловского и стиль его гимнических песнопений (например, в этом отношении любопытна партитура «Коронадционного хора» — собственно кантаты по дню коронования Александра I) с музыкой к его же трагедиям, чтобы непосредственно убедиться в наличии в последних и серьезности чисто музыкальных заданий и разнообразия их. Главное в том, что наиболее характерные и удачные моменты с этих партитур и наиболее любимые композитором построения решительно не соответствуют традиционным взглядам на его музыку. В соприкосовении двух крайних полюсов: «грозы победы» и пышности придворных празднеств, с одной стороны, а с другой — величественной тишины похоронных процессий и, вместе с тем, азрыков острой скорби, надо искать переломнейший выпулс к творчеству и перу музыки Козловского. В данном соприкосовении только и может родиться то особенно 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 взнузданный поток музыки с подчеркнутыми, словно прищипоренными ритмическими акцентами. Странное впечатление: точно композитор упорно стремится сохранить рыцарственно-величавую осанку и самоуверенную поступь, тогда как сильно внутреннее волнение «взрывает» его речь и сдерживает с пылкостью скорбь, и героическое устремление, и насильственная бодрость. В лучших моментах мужественно героический пафос заполняет все, и тогда становятся понятными отангуи и отражения Бетховена, особенно звучный, рождественский «с-moll» пасторальной симфонии многих бетховенскими приемами). Бетховен — титан, он героичен и величав даже в судороге и конвульсиях. Оттого его влияние помогало выцупать дорогу и пролывать себд 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 прилегло их 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 отсюда ли сочетание горделивой поступи и рыцарской осанки с тяжелой скорбью и возмущением, героического подъема со стоном мученика? В бесконечно малой мере в сравнении с достижениями создателя «Корнелана», но и в музыке Козловского звучит пафос гордой печали, и пламенный порыв не однажды уступает место суровой искренности с тем, чтобы вновь вспыхнуть в пылом рыцарственном возбуждении. Кажется, что душа композитора солидарна ритмам, рожденным в перипетиях сражения и турнира, пышного празднества и придворного бала, стихийного бедствия и траурного похорон. И в музыке его смело устремлений вперед, остро отточенный дмб боевого марша, звонкая фанфара, радостный клич или стройно льющийся гимн не отнимают силы воздействия от тех моментов, где слышится мерная поступь погребального cortege: проводы героя. И как характерно, что музыке Козловского суждено было сопровождать четыре яркие контрастирующие эпохи. Надо приять 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 сменой властелина изменялись, выражаясь языком музыкальных восприятий, дятонадля и ритм окружающей жизни¹. И если в положениях Козловского могла случайно в силу их яркого темперамента отразиться победоносные настроения екатерининского империализма² — ане какого-либо внутреннего соответствия (хотя с полной вероятностью можно предполагать таковое), то в его музыке к трагедиям александровской эпохи слышны уже совсем иные зовы: они родились в судорожное царствование Павла и потом, когда вслед за критиковременной весной, зазвучали уже голоса — предвестники тяжелых испытаний, в которых и суждено было закатиться, расцвести и созреть мужественному героизму александровской эпохи³.

Настроения екатерининской поры мне всегда представлялись напосн-кими той самоуверенностью, дерзкой и омызающей, которая позннкает в людях в результате непрестанных удач и счастливых предприятнй. Наоборот, героический пафос александровых дней вытекает из глубоких потрясений, а не из блестящих авантур. Есть глубокая разница между победой-подлягом и выигрышем счастливого игрока. В этом отношении Козловский как композитор больше принадлежит александровской, а не екатерининской эпохе. Недаром звучит в его «Фингалеве» бетховенский с-moll: в патетических взрывах, стогах, уверениях, оорывах и падениях

музыки этой тональности, тональности героической печали, раскрывается новый мир чувствований, выпавший на долю в Европе вместе с революцией и достигший до ее северных пределов. В музыке Коаловского и трагедиях («Фингал», «Эфиры», «Дебора», «Царь Эдип») сохранился прежний, свойственное Коаловскому-екатерининцу величавое благородство и гордая осанка, но сквозь них рвется бурный и млежный дух, волнущий предчувствиями и уже возбужденный остро контрастирующими впечатлениями от разноречивых и полных и мрачных событий и на Западе и в России. Для екатерининского времени характерна ораториальная пышность Сартя, для александровского же — насыщенная пафосом романтической трагедии, позирующая, потому что поза ей присуща, театрально-напыщенная музыка Коаловского, в которой победное ликование и радостные клики возникали не раз вслед за состопниями длительной и мучительной тревоги. [...]

Пышное, спокойное-развернутое величие — вот фон, и на данном фоне сочный и великолепный праздничный шумный узор: колокольный звон, пущенные салюты и фейерверк — Сартя, как никто, умел паразитить все это. Умел славословить и Коаловский, но его славословил — не оды, а лишь торжественные стихи или краткие надписи и роскошным событиям. Однако в его творчестве оказалось достаточно силы, чтобы пропеть отзвук екатерининских «величаний» сквозь сумрак дней Павла и закатиться в мужественном героизме еуровых испытаний.

Возбужденное, приподнятое душевное состояние перед неизвестным, острая печаль, героическая борьба и гибель или победа, но при асей возбужденности никогда не покидающие музыку горделивая поступь и благородная осанка — вот чем восхищает историка Коаловский в партитурах «Фингала», «Эдипа», «Дебора» и «Эфиры», и, конечно, только что указанные свойства всецело присущи нервно-напряженной александровской эпохе.

Сартя и Коаловский, шляпаец и поляк, два разнохарактерных пришельца. Первый мягче в звучании, стройнее и аснее в композиции и аснее на пытную орнаментку, 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 незначительные, ближние и дальние пришельцы, Сартя и Коаловский подчинялись велениям новой родины и «трансформировали» свои дарования и приемы композиции в желательном ей смысле, как это уже давно до них случалось со строителями кремлевских соборов и как происходило и при них. Сартя, как я уже сказал, яркий представитель музыкального русского барокко XVIII века. Его пышные концертные узоры уже были свойственны московским композиторам XVII века. Коаловский от барокко отошел и приближался к величию ампира в своих маршах, шествиях, молитвах и величаниях, сурово-сдержанных, без излишней пышности, четко скомпонованных; но только приближался, а не достиг: его неуравновешенность влекла его к романтике, к ее возбужденной ритмике, ломаному нервному рисунку мелодии и свободе схем. Он первый в России добился яркой выразительности драматического речитатива («Фингал»), но не мог справиться с большими композиционными заданиями и часто скрывал за спланированными схематическими постройками и трафаретными ритмическими узорами свою конструктивную бессомность. Высказывая все это, конечно, я в умаление композитора. Наоборот, его неуравновешенность при его большом даровании даже пленяет, и, конечно, интересно следить, как поток музыки плещется между величественными возгласами.

родственными бетховенскому прославлению божества (*Sanctus* в «*Lieder*»), л чуть ли не мендельсоновскими и прочими буафорскими бурями, порождая порой страницы глубоко трогательной и волнующей романтической скорби. И в этом сказывается влияние событий эпохи, но событий, воспринятых в России, в русском преломлении. И как Сартри в Италии не написал бы пышнейших ораторий, звучность которых должна была покорять простор степей и избалованную величественными развлечениями «блестящую челядь» 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 музыке то же, что и в поэтическом языке их современников, звучность которого в ней отразилась, звучность плавающая, рококоущая и далеко несущаяся, — словно звучность гудящей меди колокола, звучность пышных од, в шпотах могучих хорových масс.

1923 г.

КОМПОЗИТОРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Начало века — поместья, усадебное и городское домашнее музицирование. В редких воспоминаниях не встретить страниц, посвященных музыкальным времяпровождениям. Песня господствует повсюду. Деревня, село, барская усадьба, городской посад, пригород, застава, постоялые дворы, трактиры, мещанская и купеческая среда, дворянские семьи, дома и чертоги вельмож, наконец, театральные представления, состоявшие из зрелищ и пьес разнородных жанров, — все насыщено песней в ее многообразнейших проявлениях. Песенностью пронизаны и композиционные опыты русских музыкантов.

Освоение западноевропейских форм музыки, столь питательно начатое в XVIII веке, мало-помалу теряет свой наивно-подражательный и школьный характер и приобретает самостоятельные черты. И крупные и малые формы музыки, особенно полюбившиеся у нас формы вариаций и хоровых концертов, получают свой российский национальный колорит и свои стилистые обороты, свой особый склад распевности. И если народные песни в их городских переработках теряют под воздействием западного инструментализма многое из своего ладового своеобразия, то в обратном: европейский инструментальный стиль, пронизанный песенностью, ласкаемый приращенной русской распевностью, становится явлением национальной русской культуры и дает на новой почве юные свежие всходы и молодую поросль.

К сожалению, к 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 насыщенности все-таки сырым материалом, описательно нагроможденным *. Только в последние годы ряд работ молодых советских музыковедов (увы, большей частью еще не изданных) раскрывает богатства русского музыкального опыта XVIII века †. Становится ясным, что опыт этот в своей разнородности и в разнообразии условий и труда многих дарований уже в первые годы царствования Александра I сложился в солидный художественный стаж. Такие области, как хоровые кантатно-концертные ансамбли, как музыка к театральным представлениям

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

музыки явно указывает на этот союз. Музыка — *милетская душа наша* (курсив мой. — Н. 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 одного Мусоргского, великого печальника народного горя, чья музыка, конечно, звучит, как «милетская душа наша»...

Но первая треть XIX века в своем движении и оперному перелому гения Глинка (опера «Иван Сусанин», 1836 год) не выдвигает ярких творческих имен и таких же творческих удач. Крепостные оркестры, любительские кружковые и домашние «носители музыки» — все это скорее «блуждающие по числу «гигад музидирования» и количеству исполнительских стараний опытная лаборатория. Благодаря изумительной художественной одаренности русского народа крепостные оркестры, выросшие на *нездоровой почве принудительной барской забавы* (как и крепостной театр), стали питомником не только русского инструментального исполнительства, но и очагами безыменных творческих попыток, особенно в области всевозможных инструментальных переложений народных песенных богатств.

Различного рода обработки народного песенного материала в виде шестрых инструментальных вариантов (посури, фантазии, увертюры) сливались в два основных потока: в движении музыки, подобные тютчевскому образу медленно катящейся река:

...Пройдут вена,
Так же будут в вепном строе
Течь и искриться река
И поля дышать на зное

— то, что идет от стихии русской протяжной лирической песни; и в движении музыки чеканного ритма — песни плясовые. В течение всего XIX века оба они встречаются в фантазиях и увертюрах, а также и в песнях, романсах и ариях 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 персидок» из «Хованщины» Мусоргского и т. д. Рядом с таким формулирующим развитие песенной мысли стержнем, возникшим в живой практике крепостных оркестров, расцветало мастерство песенно-инструментального варианта, в виде ли мелодического, распевного, «на широком дыхании», медленного движенья «раздумья», либо в виде веселых и забавных, удалых и задорных «важнических» плясовых орнаментов.

Искусство украшения напевов в вариантах и вариационных формах, столь пышно разившееся впоследствии в русской симфонической и оперной музыке, имело свои первые входы в практике придворных и барских солистов-инструменталистов, но вскоре же перебросилось и в круг поместных усадебных музыкантов и стало влиять на обрастание украшениями первых оркестровых опытов. Повторы любимых песенных напевов вызвали орнаментальные импровизации. И если напевы

* А. П. Серебрянский. Мысли о музыке. Белынский счел необходимым приложить статью Серебрянского к собранию стихотворений Кольцова (издание К. Солдатенкова и Н. Щепкина, М., 1857), к которым им предослана статья о жизни и сочинениях поэта.

притяжные обуславливали создание будущих русских андато и алакино, то напевы хорошедо-рихтообразны и бойно плесовые с их ритмо-пластичными орнаментами, напоминал об искусстве народных вышивок и резных, прочно потом воспринимались в практику сочинения русских симфонических «сердо и финалов».

Все сказанное находит свое подтверждение при детальном вслушивании в произведения русских классиков музыки XIX века. Начинаясь с особенной силой в XVIII столетии ознакомление с европейским передовым инструментализмом вовсе не являлось слепым подражанием, оно художественно осмысленным «перенитопривлечением» формирующих музыкальных принципов, заново вкореняемых в родную почву. Это происходило даже при версальском танцовальном схем и романсовых втонациях, т. е. мотивов, обусловленных связью с иностранной поэтической речью. Так, в XIX веке русские композиторы, чутко восприняв формулы романтического вальса, создали прекрасный в своих мелодических очертаниях и изгибах ритм русской напевно-приятельной, эмоционально-целомудренной вальсовой стиль — от глинканского «Вальса-фантазии» эпохи осени сентиментального жанра к вальсам «Лебединого озера» — первого балета Чайковского, чарующей поэмы вальсов, и к пышной вальсовости зрелого стиля Глазунова. Точно так же обстоит дело в вокальной музыке. Не допуская себя до полного очарования соблазнами итальянской мелодики, Глинка ценил, однако, ее природные качества и достиг их общечеловеческую крепость, но так, что в слиянии этих качеств итальянской напевности с напевностью русской поэзии пушкинской эпохи и русской народной песенностью он выковал мелодический строй и стиль невокальной прочности и неотразимого волнующего обаяния. Это и в простодушной песне — куплете Ильяшвы в музыке к «Князю Холмскому», и в знойном и страстном дыхании песен Рахмани (там же), и в нежном касании ласкающего воздуха Италии в «Венецианской ночи», и в «песне песней» Глинки — романсе Ратмира в «Руслане»: «Она мне жизнь».

Глинические романы таят в себе зерна всех будущих прорастаний русской вокальной камерной музыки. После всех ее ярчайших побед, после Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Танеева, Мясковского — это становится теперь особенно одутливым. Но столь же верно, что если приблизиться к романсам Глиники от первых входов русской песенно-романсовой лирики, они поражают своей всепелой сжестокостью, наряду с неповторимо прекрасным мастерским обобщением только что достигнутых степеней лирической выразительности. Значит, к моменту расцветания гения Глиники сфера русской «гармонии слова и музыкального звука» стояла на той стадии культуры взаимообогащения, на которой уже могил свободно познать психически чуткие высказывания, обобщения и глубоко складные, далеко вперед глясящие, подтверждающие дитрофанскую мысль Серебрянского, что «человеческий голос, согласная текст песни со звоном инструмента, есть самый выжитый и адекватный 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 пьютации в ее тесном согласии с интонационным строем и полногласием русского языка и высоко музыкальной напевностью крестьянской речи, прошла длительная стадия — стадия превращения распеваания древнерусской культовой музыки, затем церковно-певческого мелоса, затем искусства напевов с их метрической неуклюжестью — 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 (бывает, что иными эта присваивается понапрасну, и мы встречаем среди них тонких ювелиров русской мелодии), имена которых дошли до нас, добивались нередко значительных удач в отношении экспрессии, пластики и стройности вокальной дикции. Главное же, им удавалось находить соответствие между внутренне-поэтическим действием стиха и эмоциональным строем музыки, а следовательно, и общность слово-звукосприятия.

Имена наиболее даровитых русских мелодистов первой половины века общеизвестны. Это Аллбеев Александр Александрович (1787—1851), москвич, очень чуткий и одаренный лирик. Затем, Александр Егорович Варламов (1801—1848), безусловнейший мелодист наивно-эмоционального, задумчивого строя, с большой проникновенностью выказавший 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 понимании природы и принципов позднейшей музыки в театре Верстовский не мог выбраться за пределы куплетного строя и склада мелодии, хотя всеми силами стремился к драматическому экспрессивному вокальному стилю, будь то в водевилях, мелодрамах, исцеленных кантатах и в волшебноромантических эпизодах его опер или в романсах (нельзя не отметить популярности его «Черной шали»). Недаром Верстовского ценили в пушкинском кругу и примечал сам Александр Сергеевич.

Мелче дарованием, но сильной своей музыкально культурной «начитанностью» был Михаил Юрьевич Вильегорский (1788—1856), брат хорошего виолончелиста и одного из сторонников музыкального просвещения России Матвея Юрьевича Вильегорского (1787—1863). Наконец, своей покаяльной мелодической красотой и «приятностью» выделялся некоторое время Александр Львович Гурилев (1802—1856); характерность и выразительность были мало свойственными его щедрому «мелодизму», но напевность и непосредственность волновали. Отец А. Л. Гурилева, Лев Степанович (1770—1844), принадлежал к числу питомцев славного Сарти, но, повидимому, не сумел передать сыну сильных навыков сартиевской школы*.

Все еще с недостаточной определенностью, но все же постепенно вырабатывается симпатичное в своей «мелодичности» 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 романсистов более старшего поколения, чем перечисленные, об Александре Дмитриевиче Жилине³ «слепом музыканте», одном из зачинателей сентиментально-выразительной, «мерзляковско-карамзинской» по своему характеру, мелодики. Сопричслимы сюда и группа Титовых: автора опер и балетов Алексея Николаевича (1769—1827) и Сергея Николаевича, затем задумчивого и все еще пленяющего своей наивной мелодической «старосветской» теплотой романтиста

* Джузеппе Сарти (1729—1802), знаменитый оперный композитор, контрапунктист и отличный педагог (учитель Керубини). По приглашению Екатерины II Сарти в 1774 году приехал в Россию, где работал в качестве придворного капельмейстера, композитора и педагога до 1801 года. К нимодам Сарти принадлежали: композитор из крепостных Бибикова — Давид Никитич Кашин, яркий деятель в дирижер; педагог; и пропагандист, собиратель народной песни, а также Степан Акимович Деятарев (Дехтерев), композитор по кругу шереметьевских музыкантов. О них речь дальше.

сочинителя маршей и кадрили Николай Алексеевича Титова (1800—1875), композитора популярной «Лампады».

Вот страничка из детских воспоминаний первой трети прошлого века, относящаяся к домашнему музицированию в доме п семье Станкевичей:

В классной братии мы и уроки музыки, и старом ролле, и, только утони себе легкое чепче пот, мы играли иногда виузу — на ролле в зале. В зале занимались музыкой старшие сестры. Самая старшая из сестер, Надежда, любила музыку. Она играла часто пьесы, алученные еще в напеоне. Там, размыгрывала она оииа прекрасный концерт Гуммеля*, и я часто припомню еще его серьезную мелодичную вступительную тему. Сестры Надя любила и пение. Пела она романсы очень сентиментальные... Не могу сказать, чтобы печальные романсы развлекали (ождовешную) кузину; но кажется, они помогали ей, растроялась, плакать и облегчали ее горе. Иногда зимины вечерами, в сумерках, обе кузины сидели в полутенной гостиной; сестра Надя пела, акомпапиря себе на ролле. Сквозь промерзшие, обледенелые окно светлела луна. Из комнаты матушки пропикал свет лампы, висевшей у образа. В другую дасерь пропикал свет из освещенной залы. У ролла слышались печальные мелодии старинных романсов и еще более печальные слова их. Там слышелось:

Ударил час, и нам расстаться,
Быть может, долнно навсегда!
Ах, даяд ль не плакать, не терзаться,
Бог весть, увидимся ль когда!*

Много пелось тогда песен в таком же духе. Не знаю, насколько интересовали они других; но я неслышными тихими шагами входила, направляясь в темный уголок гостиной, неподвижно сидела, вслушиваясь в грустное пение и любуясь серебристым свистом луны на замерзших окнах. Я подпыхалась особеному грустному настроению, начинала, может быть, понимать роковые стороны жизни... Матушка наша сочувствовала пению веселых романсов и часто просила сестру Надю пропеть ей романсы [Н. А.] Титова «Лампада», где говорилось к лампаде:

Гори, гори, моя лампада,
До утра соя мой освещай,
Мой друг почпой, моя отрада...

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

Переехавший к нам дядя наш Николай Иванович Станкевич, брат нашего отцо, любил развлекать детей и взрослых. Для него сестра цела более веселые песни и его любимую арию из оперы «Диепровская русалка», начинающуюся словами:

Приди в чертог ко мне алойтой,
Приди, о князь ты мой драгой!...***

* Не то ли, что почти в те же годы штудировал и юный Глинка?
** Кая теперь, я почти даяд, вновь стала родной и почитанной подобная лирика встреч, привязанностей, расставаний, прощаний и ожидания — давний всепопнтий «эпический круг» мелодий во все новых и новых вариантах. Из сходных переживаний родились и у Глинки его элегичи: «Не исукушай», «Сомнешься», «Песнь Маргариты», «Не говоришь, что сердцу больно».

*** Популярность оперы «Леста» или «Диепровская русалка» была неизноерной. След упоминаемой здесь арии находим еще во второй половине (XII) «Евгения Онегина» Пушкина:

...Душа рвалывает чай,
Ей шепчут: «Дуля, примечай!»
Потом приносит и гитару:
И аывает она (бог мой):
«Приди в чертог ко мне алойтой!»



VERGIL A. A.

Первая часть «Днепровской русалки» появилась в театре в Петербурге в 1803 году. Трудюлюбивый переводчик Н. С. Краснопольский перешел и приспособил на славяно-русский лад венскую оперу-подевиль с музыкой Кауэра «Das Donauweibchen». Композитор Степан Иванович Давыдов (1777—1825), также один из питомцев Сартри, руссифицировал затем. При появлении на сцене «Русалка» произвела фурор, и за первой частью последовали добавления: в 1804 году — вторая часть с музыкой Давыдова и Кавоса, в 1805 году появилась третья часть, а в 1807 году еще и четвертая (Кавос). Секрет успеха заключался в повороте вкусов театральной публики к романтико-феерическому спектаклю, чем особенно воспользовались в своих ближайших операх с национально-патристической тематикой лонкий итальянец, дирижер и композитор Кавос Катерини Альбертович (1776—1840), служивший сперва при итальянской, а затем и при русской опере в Петербурге.

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

Иногда дядя призывал вечером старого казака, который служил в конторе отца: казак приходил со своей бандурой, садился на стул посреди гостиной, против поместного стола, на котором дядя, задумываясь, раскидывал пасьянсы, — казак пел малороссийские песни. Дети и взрослые размещались в креслах и слушали этот концерт. Голос казака был небольшой, но пол он толково и с чувством свои родные напевы; он пел свободно и выразительно. Забавны были его песни комического характера, хороша была особенно: «Как посеял мужик гречу, — жинка каже: мак! Нехай так, нехай так, пехай греча будет мак!» Так шло до конца песни, жинка не уступала мужичку...

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

Теперь уж все изменился дышит,
Теперь нет перхоти в тебе,
Амур, смеясь, живым пишет
Стрелю на воде!

...Все замесилось и оживлялось в доме на праздник Рождества, когда приезжали на отдых дяди братья из Московского пависипа и университета. Особенно оживлял все наш старший брат, Николай Владимирович. Он устраивал домашние спектакли, съезжались знакомые соседи, устраивались и танцы. Дядя, как я уже упоминала, любил веселить молодежь нашей семьи. Для этого он даже приобрел домашний оркестр. Говорили, что музыкантам нелегко жилось у прежнего помещика, и дядя доставил им лучшее положение и развлеченье семье своей. В оркестре были две сиренки, вполочель и три духовых инструмента, два кларета и флейта. Играл он стройно; дирижировал пожилой капельмейстер; мальчюк — кларетист и флейта — хорошо читали ноты, разучивали свои партии. Конечно, инструменты были дорогие: скрипки скрипели, игра была шумна, но издали слушать оркестр было спосиб. Случалось, что дядя призывал оркестр играть при парадном обеде, когда съезжалось большое общество на праздник, и тогда музыканты играли увертюры из опер. Я была лет десяти: музыку я любила, но незнакомая увертюра казалась шумом, мне представлялось что-то страшное! Случая, я мысленно уносила куда-то вдаль, забывала и музыкантов и гостей, ошопаралась только с последними ударами смычков, довольная, что кончилось мрачно представлялось! Детям не понятны серьезные пьесы, им нравятся песни и танцевальная музыка. Такой же страх паводила на меня увертюра из «Дон Жуана» Моцарта. Когда старший брат играл ее вечером, а дети уходили спать, я плакала, спрятав голову в подушку моей постели, понимая, что мелодия этой увертюры говорила о чем-то ужасном!

Когда устраивались танцы, то музыка лилила оживленно... В те времена еще танцевали охотно грофатер и энозес, танец, который любил протанцевать и старинца, вспоминая свою юность.

Пары танцующих грофатер проходили через весь дом со смехом и шумом, шагали под умеренный темп музыки. Пускаясь в энозес, сходили выстроиться в два ряда, а в паре за первой пролетали последние, тут не отставала и старинца...

Я выбрал эти отрывки для воспоминаний Александры Владимировны Щепкиной*, урожденной Станкевич, за их обобщенно иллюстративный, ясный тон повествования, дополняющий лаконочные моменты и «Записках» Глинка о бытовом музицировании в той среде, в которой он рос и воспитывался. Конечно, это всего лишь краткий конспект музыкального быта эпохи, жаров музыки и типа развлечений, как и характера воздействия. Но, в сущности, этих сжатых впечатлений достаточно, чтобы показать, из каких источников народного музицирования рождалась литературно-художественная культура эпохи.

Столькая тогдашняя «жизнь музыки и жизни в музыке», конечно, имела и более пышный облик и широкий масштаб (виртуозное концертное роение и разнообразные формы театральной музыки). Но сущность ее оставалась та же: потребность русских людей в пытающем их цельные еще в своей непосредственности чувства и прямодушно характеры мелодическом содержании, заставляющем и волновать и, мечта, размышлять.

А рядом росла культура музыки танца — ритмы и ритмичный «движение человеческого тела», предвещающие будущий расцвет музыки русского балета. Все это в тесном союзе с русской песенностью, в ее разнообразном прололении. В данном смысле характерно выделялась деятельность людей, подобных Давиду Никитичу Кашину (я композитор, и дирижер, и учитель пения, и собиратель народных песен), искавшему «русского пошла» в своих сочинениях, а в своей многообразной работе желавшему великой пользы для отечественной музыки**.

Патриотическое направление стало возникать с первых же лет борьбы с Наполеоном и даже в годы преддверия этой борьбы. Вот тут и надлежит отметить Давида Кашина с его патриотическими песнями и кантатами, как и Дегтирева Степана Акимовича с его ораториями. Из них [оратория] «Милли и Пожарский» первый раз исполнялась в Москве в 1811 году, а затем в 1818 году, в день открытия памятника этим великим народным героям. С большой значительностью и национально-героической содержательностью, чем это удавалось дирижеру-итальянцу Кавосу в Санкт-Петербурге (автору двухактной оперы «Иван Сусанин», 1815), утверждал москвич серьезность данного направления. Явление Дегтирева в отечественной музыке эпохи «Войны и мира» в некоторых стилевых отношениях может быть уподоблено выступлениям драматурга Озерова. Особенно его трагедия «Дмитрий Донской» (январь 1807 года) — вершина молниеносного торжества этого яркого таланта, раскрыла в нем мастера стиха, сильного, звучного и величального, что было и в музыке Дегтирева.

Современники ораторий Дегтирева, мужественно-звучно павшего «той музыкой», знамсковавшей славу Родины, не могли предугадать тогда, в какой мощный строй на протяжении всего века будет слагаться тема

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

** В 1806—1807 году Кашии издавал «Журнал отечественной музыки». Вышло 6 тетрадей. Хотелось напомнить, что музыкальное просветительство Кашина касалось в Московского университета, где он был учителем музыки. Об упомянутом «Журнале» см. в «Российской библиотеке», изд. Сергиев, 1881, стр. 149—151.

Родины у последующих композиторов-классиков русской музыки и как гитаристки величаво уже в 1836 году она прозвучит у Глинки в его «Иване Сусанине», произведении, также ораториально насыщенном. Но это могло произойти и произошло лишь после того, как эпоха борьбы с Наполеоном, эпоха «Войны и мира» переплелись в уместно-просветительском энтузиастическом движении «декабризма» и лучезарной пушкинской культуре.

Между «Мининым и Пожарским» Степана Деярева и «Иваном Сусаниным» Глинки помещается цветущая пора русского романтического музыкального театра с операми Верстовского во главе, и русской романтической романской лирики с глубоко значительными опытами Алябьева и чередой «лирических альбомов», включая альбомы, издававшиеся Верстовским и Глинкой совместно с Н. Павлицевым*.

Подобного рода музыкальные альбомы были своего рода периодическими листками возникающих талантов и сменяющихся. 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, возмужавших снл произведения на голоса, уже могут служить порукою за удовольствие, которое прекрасное сие собрание музыкальных пьес доставит любителям»...

Романсовая лирика, наряду с народной песней, все более и более перенитируемой городом, завоевывала и формы камерной музыки, и оперу. В особенности элегический романс, как и элегические стихи, думы, размышления, признания поэтов пушкинской плеяды, становились отражением общественных настроений и чувств, астремленных событиями «Войны и мира» и воздействием смен 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 яское для нас благодаря умножающимся раскопкам его музыки. Любопытное было это дарование по душевной чуткости и соответственно запросам множества людских сердец, бившихся в тон алябьевским мелодиям.

Начало 20-х годов в Москве было временем кипучего домашнего музицирования и композиторских проб в дружеских кружках, особенно из причастных к театру. Одни из таких кружков собирався в доме Грибоедовых под Новинским. Тут была колыбель дружбы А. С. Грибоедова и Алябьева. Тут на музыкальных вечерах собирались жадные до музыкальных новинки и обмела художественными впечатлениями писатели литературы, искусства и музыканты: Одоевский, Верстовский, Виельгорский 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, поединному, в 1826 году был написан прославившийся повеснисто романс «Соловей».

Список сочинений Алябьева, до все еще продолжающимся разысканиями, уже давно перешел за двести***. Важнейшее место в нем занимают

* В 1826 году «Драматический альбом», в 1827—1828 годах «Музыкальный альбом», в 1829 году «Лирический альбом». Между прочим, в «Лирическом альбоме» на 1832 год, изданным Норовым и Н. Ласковским (1798—1855) — талантливым композитором-лириком (особенно в области фортепиано), были напечатаны два вальса Грибоедова.

** В 1822 году в Петербурге шла комическая опера Алябьева «Луналь ночь или Домовик», в то же время стали появляться его первые романсы в музыка и водевилях.

*** См. Григорий Т и м о ф е с е в. А. А. Алябев. Очерк жизни и творчества, М., 1912.

[illegible]



EXPLORER J.

му но в перлобытно-стихийном обляке (до половешкой степи Зородина еще было далеко!), а через итальянские и немецкие (зигшопль и лоздойство романтики Вебера) оперные волния. Но песенная сожкость и ритмическая необязуиженность (особенно в плясках и русско-славянских и «под цыган») все-таки вносили степной аромат и бодрость в примитивные формы музыкального действия Верстовского, снимая некоторую долю заунывности с его славяно-российских кантилеп.

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

Красивый эпитетский тон (в хорех рыбаков), ощущение удалества и молодечества, мажорные свойства лирики «Аскольдовой могилы» и другие находки Верстовского нашли свое преломление в языке и стиле «Русалки» Даргомыжского и в «Роспееде» Серова, который сумел проникновенно оценить лучшие стороны музыки и несомненные заслуги Верстовского. Есть что-то общее в развитии чувства Родины и постижении стилей интонаций родного у указанных трех композиторов, и дело тут не во взаимно-подражании, а в установке на сложившийся к середине века ценный склад и характер бытового русского музицирования.

И вот рядом, тут же, Глинка в двух своих гениальных операх сумел подняться сам на вершину музыкального умозречества и поднять выработавшийся вокруг язык русской музыки до симфонически развитых форм. Он глубоко слышал и глубоко вибрировал в недрах старинной крестьянской песни, не столько ее цитируя, сколько создавая свою музыку, как музыку, во всех элементах своих интонирующую по-русски. Даже когда элементы эти возникали в его сознании из чужеземных источников, он переставлял (перинтомпировал) их в живое национальное достояние, во всем и всюду равняясь пушкинскому складу художественного мышления и по-пушкински вел борьбу за реалистически народный язык звукообразов. Оттого глинкавские обобщения образов и характеров оказались в интеллектуальном отношении устойчивее, прочнее и дальновиднее усялий Верстовского и достигший Даргомыжского и Серова. Глинка перенес развитие темы родины и русского лачала в музыку в сферу идейно-героическую и пародно-творческую, мировоззренческую. Он внес эпитетский смысл в свое дело, а в характер звучаний — простое, но великое качество — мужество (достаточно напомнить о монументальных интродукциях его опер, об арии Руслана «О поле, поле», о предсмертной песне Сусанина в лесу). Его оперные финалы — ораториальное, но на русский склад повернутое звуководчество во славу радости жизни, жизни народа. Ведь этот же топ и в гениальной «Камаринской», фантазии проникательнейшего ума, одухотворившего быт его собственным же песенно-бытовым, но симфонически возвышенным материалом! Глинка словно хотел искристым языком скорее 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 «заигрываний» с крестьянским оркестром дяди, игравшим задумчивые русские песни, паряду с легкой и бодрой, жизнерадостной музыкой модных тогда итальянских и французских оперных уютер, причувствовавших пылкий слух мальчика к четкой и точной форме; от годов страдания и учебы, как усвоения народных истоков музыки разных стран, — до зрелой эпохи раскрытия смысла музыкального мастерства и глубокого развития слуха) — в жадных поисках музыкально-абсолютного, художественно

песенники и собрание песен и рапсодий, одно сочинение под названием «Книга для гитаристов».

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

«Ура! Кроме теоретического определения моих музыкальных понятий, хвастаюсь тебе или, вернее, хвалюсь нормальным приктическим опытом: рапсодия на песни «При долинушке стояла, только не стихотворная, а музыкальная. Ты согласишься, я писал тебе, что хочу соединить в народных своих песнях и эпических стихосложениях народную музыку с ходом стиха *. Боюсь признаться за слишком скользящий опыт, где, с одной стороны, я словом владею, а знанием нет. Я хотел начать с поверки мысли своей на народных произведениях, соблюдая всю степень совершенства музыкального мышления для семиструнной гитары, и вот вышла сама собою рапсодия нынешнего метода (Тальберг, Гензельт, Дрейшюп)».

Тут Стахович явно хочет в гитарной музыке — музыке для всеобщего бытового музицирования — связать русскую мысль, живую и в народных напевах, со вкусом европейского уровня и соответственным виртуозным оформлением.

«И тебе опишу, какое отношение, нашел я, должна иметь здесь к темству музыки, именно мышления, в которой, страшно, прежде всех европейских положил начало никем не понятий 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 я добился целостности и правильности! Только два аккорда всеомыслительных взято у Сахры и Высоцкого **, все главное — мое и оригинальное... Вслед за сим пришлось статью в «Москвитянине» о рапсодическом методе в стихах и музыке вообще, коего материалы и выражение суть главнейшим образом русские песни и музыка. Под рапсодией я понимаю не вышющие фантазии, а гомерическую рапсодию, рапсодию банпурстов и старцев нищих. В нынешнем методе есть приближение к этой целостности и слиянию вариаций. И очень рад своему опыту. Найдите гитариста, который бы вам его разобрал: особенно заметить всю вторую часть и пассаж вроде Липинского в *ad libitum* 2-й части...»

Что это? Сопоставим. Время — 40-е годы. В 1842 году Глинка запершид и поставил на сцене гигантскую эпическую оперу-поэму о богатырских страданиях Руслана. По своим масштабам произведение это было для большинства таким явлением «не по силам», к которому можно приложить мысль того же Стаховича: «Все они стремятся к жизни, и я такое стремился, да при первой возможности и взамахнул крыльями, полетел, разнергулся, сел над Днипром, оглянулся на свободу: один — люблю! И дума свежее и душе 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. — В. А.).

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

* Последствия, конечно, в совершенном виде и в том масштабе не теми ли мыслями отмечен Глинка-Корсаков в опере-былье «Садко» и в опере «Сказание о граве Китеж?»

** Высоцкий М. П. (Высоцкий, 1790—1837), выдающийся русский гитарист, виртуоз и композитор, опиравшийся на русский народный песенный материал, с одной стороны, и на Баха, Моцарта, Бетховена в смысле хорошего постижения их музыки и обогащения стиля гитары — с другой. М. А. Стахович был его учеником. Сахра А. О. (1773—1850), также гитарист, изобретатель русской семиструнной гитары.



HARLAN, A. F.

надлежит почти без исключений сфера его эстетических раздумий и любовной лирики в романах, колорированных на «восточный лад», он несколько не опрошает эстетического уровня русской классической культуры. Но иное дело в опере. Своей «Русалкой» он по-своему, иначе, чем Верстовский, и сильными реалистическими мазками укрепил музыкальный путь русской бытовой драмы. Заметим, что, кроме «Эмеральды» (сюжет и либретто Гюго по его же роману «Собор Парижской Богоматери», 1839), три остальных музыкально-театральных произведения Даргомыжского: «Торжество Вакха» (1843 — кантата, 1848 — опера-балет), «Русалка» (1855), «Каменный гость» (1869) написаны на пушкинские темы и что линия Пушкина — значительная и в романах Даргомыжского — является важнейшей в его операх.

«Торжество Вакха» — одно из оригинальнейших полений в русской музыке, как опера-балет. Здесь переплетаются и античные отзвуки, свойственные русскому искусству в целом и поэзии особенно, и всечеловеческая сфера лирики, воспевающей празднества плодородия, веселья и довольства; и «пирровые», задранные песни дружбы и любви, и танцы в их коренной, исконной природе — хоровод, круг как символ единения людей в радости и в опылении действительностью.

«Русалка» — опера, заслужившая большую популярность благодаря сердечному тону своей лирико-драматической музыки, — оказалась наименее способнейшей из театральных произведений Даргомыжского. В ней ярко выделялись его способности к музыкальным типическим образам, к вышуклым характеристикам (мельник, слат, княжеский ловчий, князь, княгиня — театральные типы, заштамповавшиеся уже ко времени «Русалки» Даргомыжского в практике русского бытового театра, стали вновь живыми людьми). Главнее же, впервые со всей жизненной остротой здесь обнажилась — на отзвуках еще славянски-колорированной балладности (Верстовский) — русская бытовая реалистичнейшая драма на «повседневной тематике». Это сделано с такой силой, что «Русалку» можно было бы исполнять в обстановке тогдашнего помещичьего и усадьбного быта.

Наконец, четвертая из опер Даргомыжского — «Каменный гость» — в сущности своей произведение тончайшей намеренной лирики психологическо-реалистического стиля с детальнейшим вслушиванием во внутренние мотивы и побуждения человеческих страстей. Внешне лишенный всяческих «признаков большой оперности», психологически чуждый опыт Даргомыжского — «Каменный гость» продолжает оставаться замечательным раскрытием музыкой богатых возможностей выражения стихии человеческого через живую нитопацию. И страсть, и упоение жизнью, и расцветание любви, о женская лукавость, и сочный юмор Лепорелло, отражающий происходящее действие, и столповения 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 нитопации.

Тон человека, качество его произношений становится зеркалом души. Каждый интервал приобретает качество нервного, отзывчивого проводника чувствований. В свою очередь каждый пушкинский образ получает свой, прижизненный 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, выявляющий себя в борьбе нитопаний — характеров. В этом смысле последняя опера Даргомыжского действительно является своеобразным, неповторимым достижением

русской музыки и ее постоянном стремлении к слиянию слова и звука в целостный правдивейший облик жизни души и раскрытия мысли в живых образах. «Каменный гость» — по задуманной школе интонаций, а кри-спая, и в каждом своем отношении отличающаяся лирическая музыка трепетного невоскресшего чувства.

Эта музыка еще это пушкинской культуры и вместе с тем накануне Мусоргского. (Оба они — и Даргомыжский и Мусоргский — стремились из человеческих слов, из фраз и извлечений речи, высасывать, словно пчелы из цветов, их сок — их интонационные саморазличия, их эмоциональную настройку и направленность. Этот метод рождал на сцене живых людей и живой действительности. Впоследствии Чайковский создавал из окружающих его интонаций, из преобразованных их в симфоническое развитие музыку жизни.

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

Своими песнями и романсами характерной и бытоописательной тематики он вошел в русскую музыку «последнего человека» — личность в ее социально-конкретном облике, и притом личность из круга образов *простых людей*, ставших столь дорогими русской литературе и поэзии «разночистая». Даргомыжский, изображал мир мелкого чиновничества и музыканта, сблизился с тонким юмором Гоголя, с ранним Достоевским и с Федотовым в русской живописи. Он глубоко чувствовал поэтическую сердечность и простоту идиллий «бедных людей» города и посела, продолжая расширять тропинки, начертанные Алябьевым, Варламовым и Гурлиевым (трио мелодистов, увлекших себя «Соловьями», «Красным сарфалом» и «Матушкой-голубушкой»). А пащущать и обобщать эту лирику можно было лишь прощипав слухом в очень широкие круги чутких и весеннему языку обывателей. Как и Варламов, Даргомыжский умел «схоронить» на мету броские «заливистые» интонации удализма и молодечества (их можно назвать конышевскими). Не чуждался он ни задушевного русско-цыганского «падрыва», социализовавшего в лихость плясовых «притоптывающих» ритмов, ни задрывной, кружковой мужской, «коммунейской» лирики и интонаций ансамблевого денца демократической молодежи (Петербургские серенады — цикл трехголосных хором или трио).

Чего-чего не подмечал наблюдательный слух Даргомыжского, стремясь зарисовать в музыку особо ему свойственной манерой мелодической речитации, в которой слово-звук составляли наглядные до портретности, до натуралистичности повадки (мелодизированный ритмический), неразрывное единство — правду звуков, то, что и манифестировал Даргомыжский в своих высказываниях. И в самом деле, слушал, видишь его характерологические этюды, картины, сцены: их трудно даже назвать романсами! Какая многолика и экспрессивна среда!

Вот до натуралистичности наглядный типовой портрет «душечки-девочки», а рядом акварель «нишей» девушки, которой только что минуло шестнадцать лет. А разве не буквально вылитые возникают перед слушателями мальчик и его шарливый супруг, так же, как и нищий титулярный советник, обмякнувший в любви генеральской дочери, или чиновник-червяк волею «его сиятельства»? Совсем не трудно угадать и разглядеть демократических персонажей романтической «Свадьбы» в грозе и буре,



JAMES GORDON KENNEDY

и облик «Безумицы». Вот Даргомыжский подмечает вокруг живые отклики на песенки Беральже, особенно в том «характерно-правном» русском попевном колорите, который им придавали переводы Курочкина. Возникает гениальная по суровой правде спела «Старый капрал», маршевая спела («Ведут на расстрел»), достойная руки Домье⁴. Как волнующе мастерски в ней отмечены перебои ритма команды («В ногу, ребята!») с моментами отдыха, передышки, чтобы перевести дух и воспользоваться для горестного рассказа. Тут Даргомыжский создал в пределах камерной лирики острую психологическую новеллу.

Не продолжая, так как пришлось бы слишком перейти за грани хронологии и рассмотреть величайшее реалистическое умение ритмо-плетенной и образно-наглядной характеристики вплоть до «Каменного гостя» Даргомыжского, похоронившего пушкинскую маленькую трагедию к интонациям давних испанских шутовских иронических повелл, но на русский лад, словно действуют перед нами дерзкий, избалованный женщинами барчук и его «российский дядька» (Дедоролло). Но таким тоном самая легенда о Дон Жуане приближается к народным истокам и совсем терит мистический привкус. И вместе с тем, какой пламенный и тончайший лиризм «обольщенный» проведен психологом-реалистом Даргомыжским в диалогах Донны Анны и Дон Жуана!.. А контраст Глинка — Даргомыжский на переломе — от половины к половине — русского XIX века хорошо выкристаллизовывается на музыку о «чужих странах и людях» обеих испанских увертюр (1845—1848) Глинки и только что упомянутого «Каменного гостя» (конец 60-х годов) Даргомыжского.

В 1855 году в Петербург переселится юный Милей Алексеевич Балакирев (1836—1910), выходец из-под культурной опеки нижегородского помещика, противника крепостного права, выдающегося знатока классической музыки и исследователя творчества Моцарта — Александра Дмитриевича Ульбашева (1794—1858)⁵. В его доме с обширнейшей музыкальной библиотекой и прославленными музыкальными собраниями было чему поучиться. Тут корни и общей и выдающейся музыкальной образованности и почитанности юности Балакирева. Долго жил у Ульбашева и А. Н. Серов (1820—1871), когда он только что окончил курс в Училище правоведения. Ульбашева знал и Глинка. Таким образом, в его культурном обилии скрещиваются несколько линий русского музыкального просветительства первой половины века, в тесной связи с путями русской мысли.

С приходом Балакирева в Петербург, до мере его включения в сложную 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 несколькими важными памятными датами творческих почвов и встреч на пороге новых времен. В 1851 году в «Современнике» появляется первая значительная статья А. Н. Серова «Итальянская опера в Петербурге». Его сверла друг, потом ирный антагонист Владимир Васильевич Стасов⁶ начинает свои музыкально-критические выступления уже с июня 40-х годов. К половине 50-х

⁴ В «Русском архиве» за 1886 год (кн. 1) есть очерк А. С. Галицкого «Александр Дмитриевич Ульбашев». Как о самом Ульбашеве в правах его, так и о быто и русской провинциальной музыкальной культуре тон энохи можно почерпнуть некоторые характерные сведения именно в этом очерке. Ульбашевская трехтомная книга о Моцарте вышла в 1843 году. Книга о Бетховене, выходящая оттоветей А. Н. Серова, появилась в 1857 году.

годов образует группировка молодых музыкантов, сперва возле Даргомыжского (Балакирев, Кюи, потом Мусоргский), Бородин, Римский-Корсаков), но все с большим и большим выдвинутым приоритетом Бала-
корсакова). Параллельно начинается упорная полемика борьбы первоупомянутого
клеврета. Параллельно начинается упорная полемика борьбы первоупомянутого
клеврета. Параллельно начинается упорная полемика борьбы первоупомянутого

роднику после годов страстиопаний в учебе и первых концертных
свехов Антоиа Григорьевича Рубинштейна (1829—1894), борьба за ре-
шительную 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 музыкаль-
ных обществ и профессиональных школ, ведущих на смену давним помещь-
ным глездам и городским местным очагам музицирования любителей,
деятелей в настоящих дарованиях.

однако не стоит стилизовать Петербургскую консерваторию

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ

В 1812 году был назначен солдиром одного из гусарских полков, принимал участие в Отечественной войне и за военные заслуги был повышен в чине. По окончании войны А. жил в Петербурге и делал свое время между светскими развлечениями гусарского офицера и серьезными занятиями музыкой.

К 1815—1820 годам и относятся первые композиторские опыты А. — романсы и песни. В эти годы он сближается с просвещенной художественной молодежью.

В 1826 году в том же помещении А. организовал «удовольствие театролюбив». В бытность, окружавшим А., было много страстных театралов, и А. сам начал участвовать в спектакле. Оставил куплеты, циничные остроты, померил для различных спектаклей в 1822 году. Овладеет музыкой, написал много опер. Дунная юточка или «Дюймовочка». В 1823 году А. переехал в Москву. В 1825 году организовал маршальский ягм А. сильно избил своего неплотного, в то время умор. Хотя анеморексическая ягм А. не было доказана, он был лишился всех прав, членом общества и друзей дворянина и со- влел в Сибирь. Здесь А. прожил до 1832 года, когда переехал на Кавказ для лечения. В Сибирь А. организовал казначей ценный оркестр, написал много музыкальных произведений. Пробыли на Кавказе ягмю, получили для работы палеомонистическим операм «Амаллат-Бен» (по Маршискому) и «Кавказские плевские» (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 высшей зрелости.

Варламов 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 директора капеллы композитора Бортнянского, выучился игре на фортепиано и гитаре и провёл большие успехи в пении. В 1819 году В. был назначен учителем пения в придворной русской церкви в Тагге, в Голландии. 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 капельмейстера и преподавателя пения театрального училища. В 1834 году он получил в театре звание «композитора музыки».

С переводом В. в Москву связано начало его постоянной композиторской деятельности. Он создал свои ранние песни («Красный сарафан», «Что затуманилось, зоренье мое!»), пишет музыку к драматическим спектаклям. В 1833 году В. начинает издавать музыкальный журнал «Золотая арфа», где в каждом номере печаталось несколько вокальных и фортепианных пьес В. и других композиторов.

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

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

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

Гурьяев Александр Львович (1802—1856). Родился в Москве в семье крепостного музыканта, принадлежавшего графу Орлову. Отец Гурьяева был композитором, учеником известного итальянца Сарги. Он сочинял главным образом духовные произведения. Лоп Гурьяев был почти единственным руководителем своего сына. Александр Гурьяев начал свою музыкальную деятельность с игры 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 начале 50-х годов.

Перстовский Алексей Николаевич (1799—1862). Родился в поместье своего отца, тайковского помещика. В 1813 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.

Пристращившись к театру и познакомившись с рядом театральными деятелями, В. начал пробовать свои силы в качестве актёра и затем сочинять музыку к водевилям. В. оставляет свою прежнюю специальность и посвящает себя целиком музыке. 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. серьезно занялся композиторской деятельностью. Сперва он сочинил музыку только к водевилям, затем стал думать о создании оперы. В мае 1828 года была поставлена с большим успехом первая опера В. «Иван Твардовский» (либретто Загоскина), опера романтического характера. За ней последовали «Видица, или «Двенадцать спящих дев» (1832) на сюжет Жуковского, «Аскольдова могила» (1835) по Загоскину, «Тоска по родне» (1839), «Чурова долипа» (1841) и «Громобой» (1858).

Кроме опер и музыки к драматическим пьесам, В. сочинял хоры и романсы.

Глинка Михаил Иванович. Родился в 1804 году в селе Новоспаском, Смоленской губернии, умер в 1857 году в Берлине. Б детстве Глинка, проводившее Г. в деревне, он получил много разнообразных музыкальных впечатлений (народные песни, крепостной оркестр, исполнявший народные песни, таинственные пьесы и произведения западноевропейских композиторов — увертюры, отрывки из симфоний).

В детстве Глинка начал учиться игре на фортепиано. Общее образование получил в Петербурге, в Благородном училище при Педагогическом институте, где учился в 1818 по 1822 год. Одновременно с занятиями в училище Г. продолжал учиться музыке, занимаясь с лучшими тогдашними педагогами, включая английского композитора-пианиста Джона Фильда.

С переездом окончившего пансиона совпадают первые композиторские опыты Г. Он пишет фортепианные пьесы, сопату для альта, первые романсы, в том числе «Не искушай меня без нужды».

Весной 1830 года Г. уезжает за границу, в Италию. Там он знакомится со известными европейскими композиторами и блестяще изучает вокальный стиль. В Италии им были написаны два значительных камерных произведения: секстет для струнного квартета, фортепиано и контрбаса, и фортепианное трио для фортепиано, кларнета и флюта и симфонический романс («Побуждение», «Немецкая ночь»).

На обратном пути в Россию (1833 год) Г. около пяти месяцев живет в Германии, где занимается с теоретиком Денем. По приезде в Россию Г. принимается за осуществление серьезной творческой задачи — за создание большой национальной оперы, решение музыкальной задачи, он останавливается на теме «Исаак Суслин». В начале 1836 по совету Жуковского, он заканчивает и 27 ноября этого же года поставил 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, сближается с кругом литераторов, художников, поэтов. В это время Г. создал большое количество своих романсов, в числе их балет «Прощание с Петербургом» на слова Кукольника, музыку к трагедии Жуковского «Илья Холиский» (1840), «Вальс-фантазия» для симфонического оркестра и оперу «Руслов и Людмила» (закончена и поставлена в 1842 году).

В 1844 году Г. уезжает снова за границу, сперва в Париж (знакомство с Берлиозом), а в мае 1845 года в Испанию, где он прожил два года, изучая народный быт и народное искусство. Осенью 1845 года Г. написал увертюру «Арагонская хота». В 1847 году Г. вернулся на родину. Последнее десятилетие его жизни протекает в переездах из города в город (Смоленск, Варшава, Петербург). В Варшаве он создает вторую испанскую увертюру «Ночь в Мадриде» (1848—1851) и симфоническую фантазию «Камагвиско» (1848), «Фантасия алла». 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 Александро-Невской лавре.

Даргомыжский и Александр Сергеевич. Родился в 1813 году в с. Даргомыже, Тульской губ., умер в 1889 году в Петербурге. Образование и общее и музыкальное получил дома. Игра на фортепиано стал учиться с шести лет, позже — игра на скрипке (с 14-летнего возраста участвовал в камерном ансамбле) и пению. В 30-х годах Д. приобрел в петербургских салонах известность как пианист и композитор романсов и пел для фортепиано. Первой оперой его была «Жемчужина» (1839) по роману Гюго «Собор Парижской Богоматери». В этой опере сказалась ориентация Д. на стиль французской, так называемой большой оперы. Вместе с тем здесь проявился его драматический дар, чуткое слуховое, зрительное и выразительное восприятие вокальной декламации. В 1843 году Д. бросил службу чиновника и посвятил себя 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 Висла» (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 вырабатывался новый вокальный стиль русского выразительного пения и проповедовалась 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 сочинены лучшие характерные романсы и оригинальные оркестровые фантазии Д. («Кизячок», «Баба-Яга» и «Фантазия на фисские темы»). В 1864 году Д. опять уехал за границу. В Брюсселе состоялся концерт по его произведениям. Последние годы жизни Д. провел за сочинением оперы «Нашествие гостя» (текст Пушкина) и в тесном общении с юными композиторами, членами балакиревского кружка (Балакирев, Кюп, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин). В 1867 году он был избран директором Петербургского отделения Русского 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 преходящий полуслучайный «бытовик». Он из числа художников, которые не создают своего стиля, которыми 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, казалась бы, эпохе. Лично мне удалось не раз подмечать, как характерные интонации Верстовского, ставшие наиболее популярными, просочились и в нашу музыкальную действительность. Поэтому данная заметка не является только данью истории...

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

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

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

В Верстовском и качества и процессы данного рода сблизились, как в зеркале. И как характерно, что именно произведение, где они слились в наиболее обобщенно-органический сплав, в то, что можно вполне назвать в наиболее русско-славянским стилевым комплексом, — разумею оперу «Аскольские руины», — 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 Бортнянского. Этот русско-славянский стилевый комплекс просуществовал под различными обликами очень долго и дал красивые отложения и у Глинки, и у Даргомыжского, и у Римского-Корсакова, и у Чайковского (у последнего — украинизировавшись; впрочем, эти элементы всегда играли в нем, в этом стиле, заметную роль, как и фольклорные). Но в творчестве Верстовского мы находимся на этапе первых, — если не считать сборника русских народных песен Пранца, — в широком масштабе взятых творчески-лабораторных опытов и обобщений славяно-русского стиля. В этом заключается, так сказать, историческое предназначение его творчества и на этом — по всем своим наблюдениям — должен лежать акцент музыковедческого анализа его музыки, анализа, к сожалению, до сих пор не сделанного в полном объеме по причине недоброты 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, песне-романсов, песен, куплетов, кантов и гимнов) Верстовского. В эволюции русской демократической лирики — городского песне-романса — его роль весьма значительна и не уступает алябьевской. Вообще сложившееся за последнее время обыкновение считать совместно три имени: Алябьев, Варламов, Гурилев, — композиторы интонационно разноликих, требует — и настойчиво — восполнений и детализации.

Кроме того, Верстовский, будучи чутким композитором своего «настоящего времени» и даже «данных моментов своего времени», работал во всех почти текущих жанрах и работал чутко и отзывчиво. Эпоха вызвала кантаты, гимны, канты представительно-общественного и национально-оборонного содержания. Верстовский отвечает музыкальной индустриальной (solo с хором) «Песнь 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» (на стихотворение Языкова) для solo, хора и оркестра (более чем 500 артистов), исполненный в 1831 году. Кант с речитативами, арпеджио, хором и оркестром для открытия Общества любителей российской словесности, хоральные строфы к празднованию 100-летнего юбилея Московского университета, Торжественная увертюра к открытию Московского Малого театра (1841) и т. д. Множество театраль-ной музыки: оперы, музыка к отдельным пьесам, особенно водевилям, вставные арии и песни (скрипач Вьетан взял темой для паравдий песню Нести из драмы «Кремлев»), баллады (особенной известностью пользовалась «Светлана» — по Жуковскому), нередко инспирировавшиеся интересами (например, Батюшкова «Гезиод и Омир — соперники, интермедия для solo и хора с танцами: Дмитриева — «Выкуп барда или Сила песнопения» — тоже интермедия для solo и хора с танцами, обе в 1827 году), мелодрами.

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



ВЕРСТОВСКИЙ А. В.

нырева и т. д. Достаточно указать на популярность его романа «Черная шаль» (Пушкин). В области камерной музыки современники исполняли фортепианный сонату, посвященную одному из учителей Верстовского — павловцу Филладу, лесу (попурри) для виолончельного рожа и его варьные композиции. В торжественной балльной музыке, например в сочинении полковника, Верстовский следовал по стопам Козловского. Этот же дорогой след и М. И. Глинка в своей музыке «представительного» (репрезентативного) жанра, в кантатах и полеских!..

Почти всюду у Верстовского звучат характерные славяно-русские интонации. У него начинают играть заметную «стабилизирующую роль» интервал *секста* и его интонационно-ладовое значение, связываемое впоследствии в стиле Глинка, в славяноинтонационных 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 упорно шел по стезе славяно-русской. Только не надо забывать, что стезя эта еще не имеет славянофильских тенденций середины и более поздних годов XIX века и не поддалась им, т. е. это далеко не «ивано-аксаковское» славянофильство, с его антипетровским национально-сектантским оттенком: с неприятием общевропейской цивилизации. К чести русской музыки нужно сказать, что она в своем постижении «славянской идеи» и в своем взаимоотношении со славянской нацией — победительница шовинистических бредней и националистической западни.

В Верстовском сказывается наследие славяно-русских идей XVIII века в патристической окраске русской интеллигенции александровского времени. «Руссы равно и славяне» — единство, но «руссы, Петром вызванные к жизни», и, как и он, не отказывающиеся от европейского прогресса. В этом смысле, но интонационно «славянизирован» и «Русля» Глинка (а вовсе не итальянизирован, как принимали многие «по близорукости слуха»), и «Млада», и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Наиболее популярной русско-славянской оперой Верстовского оказалась «Аскольдова могила», но наиболее характерным явлением в славяно-русской опере, мне кажется, выступает его опера «Громобой» (либретто Д. М. Лемского по Жуковскому и с использованием его стихов), роскошно поставленная в Москве в новооткрытом после пожара Большом театре в 1857 году **. Авторские тенденции оперы были всем понятны и легко расшифровывались за романтно-фантастической феерией в действии: понятия были и поэбильные народно-славянские песни-игры в дворянстве, которым оснащена опера, так же как и демократическая лирика в либретто и музыке. Через несколько лет Серов в своей «Родине» вновь оживил близкую Верстовскому тематику, но запутался в тенденциях либретто и драматургическом плохом сценария так, что затормозил сам жизнеспособность этой во многом талантливой и свежей, интонационно самобытной оперы.

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

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

М.: Музгиз, 1949. (См. гл. 1) *Психическое развитие человека* (1950).

** О Верстовском материале много. Но в данном контексте надлежит упомянуть, что в отделе театра «Громобой» интересные подробности — в статье П. А. А. «Большой Московский театр, опера «Громобой» в дословном слове ее автора, А. Н. Верстовского» («Русский художественный листок», издаваемый В. Тихонов, 1857 г., № 15, 16, 17).

*** Хотелось отметить, например, интересное преломление им народно-эпического пятизвучной стилистики (от которой, как бы это ни хотелось людям с лицемерно настроенной диссонансной этикой), нигде не скрывшись в аволюции русской музыки с слуховой точки зрения, т.е. распознавания органических ее пятизвучий — в опере «Пан Твардовский» (1829).

первой величины» я питал и питался «текущим», он — и своего рода «огне-топless» (как бывают такие же поэты) настоящего времени, и фундамент, на котором гении музыки воздвигают свои прочные «надвременные» великие художественные обобщения. Не случайно поэтому, несмотря на неслепоту в либретто, опера Верстовского «Аскольдова могилы» своим патристическим искренним чувством стала для самых широких слоев слушателей нашей родины «художественной реальностью», долго оправдывавшей успех даже «Сусанины» Глики. Успех этот, упорный, нове-местный, вовсе не был «прихотью дурного массового вкуса», «бытовщиной», 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 Варзимов, но каким-то причинам уступивший свое детище Верстовскому. Подобная легенда ходила и по поводу «Фауста» Гуно, т.е. что в сравнении с другими его произведениями «Фауст» столь вдохновенная находка, что принадлежать ему, даже как автору «Ромео», не может. Такие легенды создают о музыкальных 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 гениальный Глинка. Его последователям и продолжателям не так уж много приходилось воссоздавать. Развивать — да, но совсем спертывать с пути, принципиально и уверенно утвержденного автором «Руслана» — музыкального богатейшего эпоса русского народа, вряд ли кому безнаказанно удавалось. Поэтому связь музыки с народными корнями русской художественной культуры во множестве ее преломлений никогда не обрывалась, и связь эта отнюдь не заключается только в явном цитировании образцовых народных мелодий.

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 много гробей: Глинка оставался глубоко русским музыкантом даже там, где он смело подчинял своему напуганному слуху итальянское бель канто и не чуждался итальянских оборотов.

Он столь совершенно владел народно-песенной основой в своем творчестве, что мог выкинуть в красоту выражения чужих национальных культур и перепавать пленившие его интонации и формы, но не как ловкий имитатор. Он прежде всего слышал в музыке человечески общительное искусство, созданное народом из уст в уста, от чувства к чувству и, познавая это, находил ключ к музыке любой нации — в ее человеческой 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, «Шехеразеды» Римского-Корсакова не основывается только на тончайшем мастерстве колорита или на повсеместной известности книги «Сказок 1001 ночи». Дело обстоит глубже: правда воображения русского композитора, его любовь к сказке и сказочному и именно к общению с людьми на почве сказки вызвала в его искусстве те убедительнейшие средства и приемы, ту страстность, целеустремленность музыки, скажем, в его таланте к музыкально-образовательному, что произведение вызвало ответный интерес у множества людей и вовлекло их в сферу своих образов, своих ритмов, своих красок. Так оказалось с Бородинным, так с Мусорг-

[illegible]

Техника глубокого владения нотными знаками и текстовой формой, бесспорно, дело важное, но еще важнее голова и культура интеллекта, управляющая талантом, для которого нет мертвых тонов и окаменевших значков. Чем-то делением, глубоко противоречащим коренным традициям русской музыки отдают любые попытки превращения музыкальной школы в «монастирь» с программами, только усилившими технологию.

Советская культура выдвинула идею художественных вузов, и, конечно, в нашей стране по справедливости отведено место и музыкальным вузам. Организически 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 далеко не всем педагогам это безупречно ясно.

В свое время осыпателью Петербургской консерватории А. Т. Рубинштейну пришлось отказаться от директорства, ибо ему не по силам было бороться с кругом сторонников илей мелко понятимого профессионализма и пришлось предпочесть карьеру виртуоза. Но теперь тем более необходимо в музыкальных вузах, строго обучая канонам музыки, окружить талантливую молодежь глубоким вниманием к ее ширококультурным интеллектуальным вопросам и, главное, не презирать курсов истории: в пустынях музыка не растет и не звучит, и оправдание ей — бытие в людях — в людях, а не только в ноте, среди своих «посвященных».

Вот только теперь я в рискую подойти к самой животрепещущей части темы великих трагдипий. Почему в русской музыке с такой поразительной художественной свежестю и силой мысли всегда звучала идея родной земли и раскрывалось чувство Родины? Пропала, великим 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, подчиняя себе наиболее существенное, классическое, что было в нем, и откидывая лишь преходящее, — не подделываясь. Но родное в русской музыке всегда улавливалось слухом как исключительное душевное своеобразие.

Нельзя отыскивать следы идей Отечества в названиях произведений. Явление идей в чувствах Родины в русской музыке коренится глубже, чем в одних названиях или в непеременимости пятизвучья из старинной крестьянской песни. Разве песня города, рабочих слобод и студеская, да и богатейшая мелодия городского демократического романа, откуда в большей части своих интонаций выросла лирика Глинка в Чайковского (особенно великая простота и обилие задушевной музыки «Евгения Онегина»), не полны любви ко всему родному и близкому?

поначалу, в сердце русской музыки — народная песенность (не песня в тесном смысле жанра или одного из видов музыкальных форм) и ритм человеческого дыхания, господствующий полюсю в русской музыке — в вокальной, и инструментальной, — зад тактами и узорами формальной архитектоники периодов. Назвать ли это свойство раскрепости традицией или, персе, природой музыки человека, жившего в степях и полях, вдоволь

великих рек и суровых лесов нашей Родины? Пока трудно ответить, какова преродина этого жизненного свойства, но оно едва ли не самый жизне-способный нерв русской культуры.

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

Сами музыканты всегда очень мало интересовались особенностями своего же кантата — слуха не только как акустического и психофизиологического феномена, а как — подобно руке и глазу — явления, в вырабатке функций которого участвовал опыт звукового общения всего человечества и, значит, социальный человек. Тогда становится понятными в истории музыки факты, поражающие исследователя: личное есть во всякой музыке, но вот бывает, что ярко личное творчество, которое музыкальные критики принимают за глубоко субъективное, за постоянно лучащуюся будто бы «личную ноту» с удивительной устойчивостью переживает смены поколений и художественных вкусов, нападки противных лагерей, некое, что самое существенное, перевороты в государственной и общественной жизни страны. Бывает, что самые, казалось бы, «объективные» музыкальные ценности быстро каменеют, не найдя доступа к людям, а то, что будто бы было «субъективным», обладает громадной энергией, жизне-способностью и волевым упорством; опыт истории показывает, что музыкальные явления, казавшиеся сугубо личными, были в действительности зеркала глубочайших вод психической жизни страны и ее правдоподобно почувствованных тревожащих, а то, что казалось «объективным», было как раз плодом интеллектуальной личной выдумки. «Элегичное в Глинке и Рахманинове, особенно же в Чайковском, при напряжении волевого стремления не только опер, но и симфоний последнего обращается на музыкальном языке к массам людей и воплощать жизнь с ее тихими радостями и со всей глубиной страдания, — все это звучит эмоционально раскритой правдой, всецело понятной в многообразных углах родины и в некоторых чутких слоях человечества. Если бы это было только плодом субъективной фантазии, музыка стерлась бы, как образ, в течение ближайших десятилетий, а не то что в нашу эпоху величайших пере-ротот.

Если взглянуть в мир тревожащих, охватывавших не только Глинку, Чайковского, Рахманинова, но и Бородину, и в особой степени Мусоргского и Римского-Корсакова (его эпоха «Псковитянка», «Княже», где действительно реальны и мольба народа, и трепет, и воля к обороне), то разве во всем этом, в личной окраске, каждому композитору свойствен-ной по мере его таланта, не отражены дышащие исторической жизни ве-ликого народа и тревожащих русской психики далеко не личного порядка? Мы слишком привыкли слышать в распевах нашей музыки заслуги только таланта, а не *волю нации*, высказывавшей в песенном общении и в выпо-пающих слов народной поэзии слов волнения за жизнь Родины, воряющуюся в чуткий слух великих музыкантов как голоса народных масс.

Остается досказать еще об одном замечательном явлении в русском музыкальном творчестве, где слыты традиции сильного композиторского мастерства и чуткий слухование музыки народов и стран 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 — обширейшая и совсем нам родная область русской музыки о Во-стоке и русской восточной музыки, включая и затронутые библейские темы с их сугубо лирическим пафосом (Серов, Мусоргский).

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

И не касаясь еще музыкальных традиций догличинской эпохи, затем «начала» русской классики в XVII и XVIII веках с их кантовостью и контрапунктизмом и, далее, вопроса о народных истоках русской музыкальной культуры, проблемы народного инструментализма и народной полифонии в бытовой и культовой музыке.

Перед молодым советским музыковедением разворачиваются перспективы одна привлекательнее другой: уж очень многое было полузабыто или чуть затронуто, а вернее, просто не дослушано. Но все это, так или иначе, оставило свой след на классической поро русской музыки, традиции которой коренятся глубже, гораздо глубже, чем это еще так недавно многим казалось.

1945 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 сводов. Хотя сам-то этот основной музыкальный свод напевов по всей структуре своей организован крепче и прочнее летописных сказаний. В нем очень сильны музыкально-напевные соотношения (гласы и распевы), 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 великолепейших, прочнейших в своей ладовой основе, мелодий владела церковь и как организация сильнейшая в распорядке своих служб, она не позволяла ему распасться¹.

Что же касается центрбежных течений, имевшихся в свode 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 внутри себя такие превращения напевов, которые уподили бы слушателей в мирские и слишком мирские помыслы. Но не могла мешать развитию повсеместных областных вкусов к вариантам первоосновных напевов и, наконец, просто распространению отдельных частей и частей по различным участкам и отложениям мирской песни. Техника вариантов развивала *чувство мелодического* и стиль возвышенного пения, т. е. пения, отвечающего помыслам глубоко человеческим. Нельзя считать, что это пение означало точное выявление догматических тонкостей: интеллект специалистов мог в них разобраться, а для людей, в их массе, напевы «Знаменного распева» — так называется основной свод, с которым 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.

¹ Понятие *мелос* и позволяло себе противопоставлять греческому же понятию *логос*.

Когда в русском народе возникло и укрепилось ощущение народной «знаменитости» как проводников высокого строя чувств сперх их «знаменитости»-конфессиональной роли, трудно сказать. Но то, что «знаменитости» давно стал всеобщим достоянием и начал даваться поменьше чувств своей песенности, заставляет думать, что по немощи чувств своей песенности «знаменитости» творческое участие преимущественно ли в складывании «знаменитости» творческое участие, интеллигентных, книжных слоев русского народа? Не имеем ли мы здесь, интеллигентных, книжных слоев русского народа? Не имеем ли мы здесь, интеллигентных, книжных слоев русского народа? Не имеем ли мы здесь, интеллигентных, книжных слоев русского народа?

Здесь приходится останавливать прогнозы. У нас в русском музыковедении не было ученого, равного Шахматову в области русского языка. Только человеку подобного склада ума могло бы удастся разобрать своего рода слом «летописных сводов правярусской распевности». К ним, и этим сломам, мы все еще подходим от аналогий позднейших памятников и от устных традиций, от сохранившегося живого интонирования напевов. Несомненно, однако, что тут перед нами великое, всецело русское древнее звукоискусство распевания. В нем, с одной стороны, чуждость звукозодческим принципам системы гласов, а с другой — процессы распевных метаморфоз («превращений») внутри данной ладовой оболочкой, т. е. близкое к тому, что происходит в образовании вариантов народных песен.

* Песенное не в смысле чередования песен, а песни свойственные, песноподобное, т. е. издыхания растущие звучание, дающее такое же ощущение, как ощущение целостности, жизненной силы в себе. В этом великое искусство «распевности».

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

Качество распевности — «выплавание» мелодий по стержневым напевам, конечно, в сильной мере сказалось на первых опытах русского многоголосия в XVII веке, замечательном веке метаморфоз русской эпической вокальной музыки в сторону узурпаторского пения барокко и уютнонаходящихся сплзней с Украиной и Польшей. Процесс естественный, и глубоко ааблуждается то, кто думает, что с распадением древних распевных сводов и их строев под усиливающимися западными влияниями (XVIII век) совершенно исчезли из русской музыки органичные качества искусства распевности. Ведь за много веков они стали коренными качествами великого народно-песенного искусства, глубоко независимыми от прикладного культового искусства. Поэтому слоды витонационного воздействия древнейших роспевов на русскую музыку не прекращались никогда. Происходило только их переосмысление в их страивованиях по мирской музыке, подобно как с григорианскими напевами в Европе.

Но историческо пути — путями, а монументальнейший свод мелодических сокровищ — «*Знаменный роспев*» остается незаменимым эпическим памятником напевов, возвышенного строя мысли русской народности. [...]

Музыка народного прошлого не беднее всех прочих свидетелей *сла-ности* русской истории и русского имени. Она тоже владеет своими кладами, сокровищами народом. Только сами музыканты или пренебрегают. Как умно расшифрованы и пропсены сокровища и памятники древнерусского языка и изучены летописные своды! И как в очень малой мере влияли мыслью и слухом в «*Знаменный роспев*», свод напевов мирового значения, равный великим эпическим сказаниям. Но даже то немногое, что известно, — поражает. Это прежде всего — отражение в напевах неколебимой совети предков, строявших русскую землю. Будто здесь — озвученные панцирь и броя, а не просто звенья напевов живой для нас старины. Тут нет низменных, мелковатых и изнеженных чувствованияй. Тут лирика глубоких испытаний и героической железной выносливости и сопротивляемости. Мелодии, выдержанные, наделенные упругостью пружижи. В них, если слышится *радость*, то возвышенно ликующая, «обилдационная», а если *скорбь*, то не имеющая ничего общего с нервными страданиями музыки близких нам эпох человечества.

Красота древних роспевов и составляющих их песенков волнует, как то суропо-сосредоточенный, то звонкий язык летописей. Та же сфера чувства, та же дисциплина характеров, та же упорная воля жить, тот же мерный ритм, что и в памятниках древнерусского слова, живописи, резьбы и ткалой, в образах фресок и в плавности и мерности их поступи. 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 церковностью клад — на самом же деле область народных глубоких дум — раскроется по всей красоте своей и лучистости. Нет и тени уныния в русских роспевах. И лучи их могли бы пронзять наши героическо оратории, как в свое время лучи русской песенности озарили первую оперу Глинки.

Но творчество было в своих возможностях и пределах широко открытым, если судить по жанрам. XVIII век, приняв от XVII начатки сочинительства *кантов* — очень жизнеспособной отрасли хваленой лирики, развил ее структуру и укрепил ритмику (маршевые канты). Не на них ли постигалось русскими искусством строить *верный*?

Далее, нельзя не ценить созданных также XVIII веком форм светской элегантно-лирической песни: и мажорно-пасторальной, и забавной, игровой, и сентиментальной лирики интимных признаний. Никак нельзя осуждать ее «исподлирикой», т. е. лирикой деланных, неигранных чувств, и подражательной.

XVIII век — век метаморфоз русской песни и песенности, очень изысканных и творчески изобретательных. Вовсе не были только подражателями одаренные и смелые русские люди этого века. Слишком упорно всюду, и в музыке, называли подражательностью то, что являлось самостоятельным починком, но в духе и смысле того, чему учились. И пасторали, и родники сентиментального романа имеют свою, российскую *мелодичность* мелодических оборотов — характер, знакомый и в поэзии по пасторальной лирике в Сумарокова и Державина.

Сравнительно давно признана, хотя и с оговорками, и с оценкой небрежными переизданиями, музыка русских комедийных опер XVIII века. Тут можно уже говорить об интересных начатках русской увертюры с песенными цитатами.

Наконец, и достаточно обширна и любопытна по сочетанию русской вариантности с западноевропейской вариационностью, по начальным этапам виртуозности, а также по освоению стиля основных классических вентрисоватых частей-движений и их структуры, область камерных ансамблей и клавирная музыка. Даже в самых сжатых словах говорить о существовании в русской музыке XVIII века, нельзя не напомнить об образовании пышного хорового мететно-кантового концертующего стиля в переложном пении, о его крупных формах с изумительными *adagio* и глубоко распевно-русскими созвучиями. В них можно видеть созданную русскими самобытную национальную форму «медленных движений» в циклических сочинениях.

Век нынешний — всегда на раздарах 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 музыкальном искусстве своего предшественника. Оставлены были без внимания не только музыкально-теоретические и эстетические познания эпохи с работой переводчиков над созданием музыкальной терминологии *, но и припущены музыкальные удачи. Так, не кто иной, как Глинка, всегда

* Вот характерное послесловие (1818 года) одного из переводчиков — Разумина-Гонимского по поводу труда его перевода князя Густава Гесс де Кальве «Теория музыки» (о ней еще будет речь) «...Переводчик, с своей стороны, более имеет причин опасаться не удовлетворить в полной мере любопытству читателей. Как он сам нов в музыкальной области, так нов и сей род сочинения в области русских книг; почему, между прочим, многие музыкальные выражения или технические термины г. г. знатоков могут показаться или неудачно выбранными, или худо составленными, во в таких случаях ставил я, по большей части, и оригинальные названия».

Прочем, я почти себя крайне обязанным, если кто возьмется из себя труд сделать замечания на мой перевод и вместо употребленных мною музыкальных выражений представить другие, лучшие. Такой окажет великое благодеяние не мне, так и всем будущим переводчикам книг подобного содержания. Ибо можно еще надеяться, что эта книга, будучи на русском языке в своем роде первою, не будет вместе и последнею; но вероятно с большим распространением любви к музыке меж нашими соотечественниками, и теоретическая часть оной будет обрабатываться на природном нашем языке более и более» (Густав Гесс де Кальве. Теория музыки. Часть вторая. Харьков, 1818). В конце книги: От переводчика.

умный и чуткий, ехидно приписал Бортнянского (1751—1823) за его сладчайшую «итальянщину», игнорируя многое ценное и, главное, что сладчайшую «итальянщину» Бортнянский возводил в работу над созданием в русском концерте много характерный национальный почерк; что хоровые контрпарты этого иностранца⁴, Глинка проходит мимо того, что хоровые контрпарты Бортнянского имеют характерный национальный почерк; что «итальянским» его эпохи имели свое серьезное стилевое содержание и были уникальными музыкальным языком Европы, своего рода *музыкальной космополитической латынью*⁵, объединял Сартри, Керубини, Моцарта и даже Глинку. Такие итальянизмы совсем иные, нежели то, что в России при Глинке начало носить кличку «итальянщины».

Бортнянский должен был, если хотел 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 Бортнянского. Его хоровая музыка надолго сделалась в самых глухих углах нашей родины *эстетическим идеалом* богослужения, приложением для любителей хорового пения. При отличном исполнении произведения Бортнянского молочно-созвучательского склада и особенно финалы его концертов производила симфоническое впечатление⁶.

Первое крупное имя — теперь полузабытое — в истории русской всецело светской музыки XIX века — это Алексей Николаевич Верстовский (1799—1862). Как даровитый человек и умный композитор, тесно связанный с порочим или менее самостоятельными шагами русской оперной сцены, Верстовский был ценен Пушкиным и плодом друзей поэта. Ослепленные бурным развитием русской музыки, начиная с эпохи Глинки, русские музыкальные критики и историки музыки, за исключением, пожалуй, А. Н. Серова и Н. Финдейзена, мало интересовались Верстовским. Но в русском народе лучшая из опер его «Аскольдова могила» (1833 г., либретто романиста Загоскина) пользовалась исключительной популярностью весь век⁷.

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-русские предания о древней Киевщине, он был своего рода славяно-русским бардом. [...] Самое важное, чего он достиг, это, если не создание, то очень широкое установление и закрепление стиля популярной городской русской мелодики. В ней тесно сочетались отзвуки впечатлений от оперных и иных западноевропейских новинок музыки с русской народной песенностью и инструментализмом, но в облике интонаций города и пригорода с его ремесленным населением⁸.

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

⁴ Финалы с их «юбилейной», радостно-восторженной петопацей в ритмике.

⁵ Иначе мне приходилось дважды указывать на ценнейшие исторические заслуги Верстовского перед русской музыкой в работе моей о Московском Большом театре (1944) и в книге, касающейся взаимоотношения русской и славянской музыки (1942).

⁶ К сожалению, до сих пор очень мало изучена роль вошедших в историю городских оркестров из крепостных музыкантов в эволюции русского инструментализма. Через музыку в этих оркестрах талантливые крестьяне «приобщались» к европейским инструментам. Приобщались свои служебные, например, кларнетом в эволюции русского оркестра, вероятно, от «вселенной» в него культуры народного рожа, что началось с первых опытов пореволюционных для примитивных инструментальных ансамблей.

окрашенных трехдольных ритмов «а la polacca», с мелодиями эллигического склада. Включил он и цыганский (молдаванский) плясочный принцип в свою музыку. При этом он сочетал пластичность русского деревенского танца с цыганским подпрывом степных мелодий или с цыганскими выпешками страсти в зазорности органистических ритмов. Пушкинская поэма «Цыганки» с ее романтическими идеями вольпости сыграла большую роль в укреплении вкуса к этой робкой и шапальной в своем вольколюбии «лэ-рикс» стойкой окраски». Недаром пользовалась широкой популярностью и поэзия-кантата Вэрстовского на пушкинское стихотворение «Черная шаль».

Все это теперь представляется мнимым старомодным узором на последующих росписях русской музыки XIX века. Но живучесть многих любимых интонаций Вэрстовского в их всевозможных вариантах несомненна: значит, чужим было ухо этого одаренного, но вовсе не смелого музыканта, уловившего в нарождающемся «городском эмоционализме», в его наизысканности, что-то очень жизненное, задушевное и притом освеженное славяно-русской окраской. В ней звучали и отражения громкозвучной поэзии славяно-русского барда Державина и томная лирика софти-ингалистов, например, Дмитриева. Но главное — дыхание вольнолюбивой романтики в надеждах и ритмах и степном аромате пушкинского цыганства.

Вот почему мне казалось необходимым перед основными главами работы, где цитируются русская мелодика и музыки и стиха будут все время отражаться друг в друге, уделить место этой краткой заметке об одном из примечательных русских музыкантов — современнике Глинки. Композитор, повторяю, не глинкинского масштаба и с чертами старомодности, Вэрстовский все-таки обладал изрядной долей производительности. Недоставало сил проявить ее творчески в полном объеме. Но в цитируемых, найденных Вэрстовским, оказалось не мало способных к росту своего рода нелепых семян: от них взято атмосферой степной романтики и элегичностью русской лирики странничества, равно как от пушкинской «Последней тучи» и от лермонтовских стихов, вроде: «Тучки небесные, вечные 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 лежат ключи ко всем русским музыкальным сокровищам, ибо эпоха европеизирования музыкальных навыков русского народа еще застала в нашей стране полный расцвет песни не только как жанра, а как ощущение — через песню и распевание — окружающей действительности и отражение исконного быта с его обрядовостью.

1944 г.

О РУССКОЙ ПЕСЕННОСТИ

Трудно лучше Гоголя сказать о народной песне и музыке. И как он прав, — прав до наших дней, утверждая: «...Ничто не может быть сильнее народной музыки, если только народ имел поэтическое расположение, разнообразие и деятельность жизни; если натиски насилья и непродолимых вечных препятствий не давали ему ни на минуту уснуть и



F. J. J. J. J. J.

конца великие традиции песенно-интонационного искусства первого тысячелетия нашей эры, а, возможно, и музыкальной культуры Средиземноморья. Попятно такое глубокое противление советской музыкальной культуры великим той музыки империалистического западноевропейского города, где слух окончательно порывает связь с живой интонацией, приучаясь мыслить звукокомплексами, как механизмами, и где воображение музыкантов пытается «колоритом криков», слогом, «интонациями» культуры человеческого дыхания, а выражение становится «самостью» (максимум экспрессии).

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

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

Сколько угодно было в жизни русской музыки полтора последних веков опер и симфонических произведений, в которых принцип заимствования напевов народных и их обработки по певческой колене, как сказал бы Глинка, преобладал. Но они оказывались едва ли не одиозными, а «Иван Сусанин» и «Камаринская» остались единственными в своей незыблемости. Надо еще тут досказать немного: что Глинка остается русским, когда так блестяще сочиняет польский акт, и что Чайковский — всегда песенный по внутренней сущности своего мелодизма и напевности тематического развития, потому что он владел тоном, который свойственен качеству, воспринимаемому как русское песенное... Его-то и раскрыл Глинка в своем композиторском почерке, а за ним Бородин в своем, Мусоргский в своем и т. д., каждый с той или иной степенью обобщения народной интонации 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, протяжной песни действительно является одним из высших этапов мировой мелодической культуры, ибо в ней человеческое дыхание управляет интонацией глубокими душевными помыслами. Несколько веков вперед сохраняя силу воздействия. Ведь почти каждый отдельный звук протяжной песни облюбовывается, осязается. Вы не можете не чувствовать, что на звуке сосредоточивается душа...

Как бы ни анализировать музыку и ни удивляться в ней звукоздчеству, самое жизненное в ней — правдивость чувства. Это стык, где сливаются красота звучания и стройность с правдой высказанного, правдой культуры чувства... Значит, даже бывшая 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 сейчас.

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

из ряда основных темповых стадий — отражений или зеркал жизни: светло, простотушно, задумчиво, иронически, весело и задушно. Конечно, в средней стадии в мелеленных темах, а Andante — шире и плачнее, до длительнейшей *весенней* Adagio звучит всей глубинной силой человеческого переживания, передумывание и испытанное русским народом. Звучит без крикливого, шумного, парадного пафоса, — и глубокой серьезности, в величавом своей скромности сосредоточении чувства. Так жисть, в величавом своей скромности сосредоточении чувства. Так жисть, в величавом своей скромности сосредоточении чувства. Так жисть, в величавом своей скромности сосредоточении чувства. Так жисть, в величавом своей скромности сосредоточении чувства.

успеха ридла лет, дарит порожалом новую красоту.

Но главное все-таки в душевном богатстве и глубинности чувства песни у народа, чья раздумил о жизни могли вызвать напеты столь убедительной внутренней силы, столь сдержанно раскрываемой энергии.

Подлинная природа русской протяжной песни никак не в широкости и унынии, а в сопротивлении тяготам жизни. Это все равно как крепкий русский голос на морозе, сочно вытекающий упругий напев, да время красиво орнаментируя его бодрими: а... ах... ах, да... и т. д. Упру-тость напева — это от здоровья, в нем разлитого, от неистощимости дыха-ния, от полноты и мерности пуща. Песня вьется, озирает, казалось бы, и напевом и текстом родные, давно знакомые явления действительности: «снеги белые, пушистые», поля, даль, горы, бесконечность дорог. И го-лос и пазныи напева сопротивляются неоглядности, утверждая — да! несомненности и широты и долготы пространства, и немоту и ширь снегов. Но тут же и охват безпределности волей человека.

Мы подошли к существу дела. К тому, о чем приятно забывать. Ведь русская поселенность, и в особенности в своей протяженности, сложившись в долгом вековом соприкосновении с далеко не ласковой природой. Всегда, когда слышишь, как русский голос бодро и волево «выносит» словно плетения жорней орнаментнику мелодий, сердце говорит, что не итальянские это флюиды (дастки) от беспечности яа солнышке, а тоже отражение действительности, но лной, я ход ипой поступаю. Илюбил русский человек свою непокорную природу, борясь с ней и преодолевая ее, вот за се упругость я непокорство. И запел, познав упорный труд. Оттого появились вязые-жорни. Их не переломилш. И красивые но они в своей залучачности!

Вряд ли кто в жизнелюбие и напевы и бесконечность прорастания вариантов от них мог образоваться, если бы культура противной песни рождалась на художественного досуга, на каком-то приволье жизненном. На мой взгляд, даже и пообразить не пообразивши такого приволья: его никогда не было. Такая коренная сила и мелодическая упругость, — надо слышать противные песни в их народном исполнении в родной обстановке, чтобы песенно почувствовать их питательную силу, — вырабатываются в схватке с жизнью без романтических чудес. Старинная русская противная песня — сильная, жизнелюбная культура, никак не плод умиления и пассивного терпения «порабощенческой» психики. Она передала свои лучшие питательные качества в свой напевный склад (а не послепение «склад лучше песни», ибо не все то песня, что себя выдает за нее) русской художественной лирике, и музыкальной, в словесной, поэтической. Песенство требует от композитора самого трудного: не слышать звуков только как нотами, т. е. «слышаемой графией», а ощущать каждый звук *всесмысленно*, внутри себя *высопленным*,

выпестованным, ~~защит~~, *тоном*. И как же все рады, когда в окружающую нас музыку чувствуется среди перной остроты нежность — психологическая убедительность — *тонов*. И когда она есть, музыка по-всему своему свисает.

Есть еще одно обширное поле русской народной музыки. Тут она искрится остроумием. Преимущественная форма — частушка. Восхитительный элемент обусловлен фантуной гармонией. Если бы собрать хоть наиболее характерные из этих орнаментов и возможно точнее уловить прихотливость их узоров, — посторж не уступил бы самым красочным собраниям изобразительной орнаментики. Это наипотнейший юмор в музыке. Русский юмор *тонов*. Он не уступает юмору словесному. Кто хоть немного знает и понимает эту сферу, тому смешна вся «философия русского умыннн, терпении, непротилвенчества» во всех ее изворотах. Тут простор витоплннной гибкости. Тут чудесная *законмерность* голосопедения. Тут до классической прозрачности доходящая озорная гомефония, редко себя на оправдывающая и не мотивируемая аголоволомной логикой палцеев, если только уметь ее пенить.

Лесковским словесным зазубрикам можно усодобить искусство частушечных изгнришей с их сыкопани, лукавыми пезурами, завитками, словно с цепнейших рукописных мпннатур, и хитроумнейшей акцентуацией. И лесковским сказам для тоголевским солнечным юмором «Сорочинской ярмарки» надо обладать, чтобы уметь передать словами забористую соль этих песенно-инструментальных диалогов. Наслаждение от них не слабее, чем от словесно-узорных забав сказочников Помяоря и Приноженя, с которыми так радостно было «ожпалаться» в стравствоваклях по Северу, при ветречах где-либо на прнстаяях и в ожданнн парохода, который «кто его знает, когда зайдет и зайдет ли?», или в пригллывании подходящей лодки и спутняков.

Очень мало мы выпкаем в эту область народного юмора. Компонаторам больше удается приблжжение к «лришке расставания» и мпмолетным свиданиям, где плетет сентиментализм торода. Только в некоторых оперных массовках — песнях веселых настроений — пропивается в струя частушечного юмора. Увы, она бедна и уака в сравнении с «подлинниками», хотя вис сравнений и может показаться талантливой.

Частушка и частушечные каигрыши — замечательнейшее пятнадцатипонное мастерство: сколько наблюденья над людскими повадениям и сколько, можно предполагать, если знать среду, где возникает та или пная импровизация, — портретности и карикатуры! Поэтому мало во что бы то ни стало стремиться работать не над мотивами только, но добиваться искусства передачи орнестровым средством пнтонаний народной музыки.

Обычно русская музыка отражала народный юмор преимущественно в области *скерцо*. В опере и романсах над собственно юмором господствовали иронический портрет и типовые характеры, изоблнчительные стрелы («Рак» и другие опыты Мусоргского). Но в жглых искрптых *скерцо* оживал народный русский юмор не в публицистической оболочке. И удач было немало, начиная с гениальной «Камернннской» Глинки. Он умно забегнул именно в русское *скерцо* всякого «ляного натурализма» (чего даже Бородин не смог или почему-то не захотел мпновать и «Князь Игорь») и раскрыл очень тонко и метко культуру русского смеха вне обязательной «деревенщины», обязательной тогда для некоторых кругов, но понимавших, что *русское* — не в кабаке *.

* Именно «деревенщины»-то и ни следа в описанных выше народных частушечных *скерцо*! В них свой — терпкая и сочная — душа смеха, где нет контраста деревни и города, а единство пнтонания: свое, наше, родное!

подумал, что русская песня — уныние обреченной души или пьяный режущий, — сердился Лядов. И в самом деле, какая музыка способна столь ласковым ширококрытым напевом охватывать безмерное пространство отгораживающейся земли? Глинка глубоко понимал все это. Невольно тут вспоминается сцена в «Иване Сусанине» — возвращение ратников (I акт): издали доносится светлая протяжная песня, охватывая родную землю, как лучи освобождающегося из-под тучи солнца. Песня вьется. Становится легче, полнее, сзвненнее. Наконец, широкий вздох полной грудью!..

Когда обзореваешь слухом всю картину русской песенности, насыщаешься жизненной полнотой ее. Правда, нет области, которую можно было бы оцутить, как эдакие послышки драматических аллегро. Но — задорный юмор частушек и их инструментальный веселым трепетный орнамент. Оттенки — бесчисленные — раздумья в протяжной лирике и скорби плачей и причитий. Восторги силы и удали в мужских плясовых напевах и плавная поступь девичьей красоты в хороводах, где всегда ведь столько любования и красованья здоровьем и жизнью! Разве это все не искупает отсутствия драматической контрастности? Ведь перед нами мир звуковых образов, отражающий богатства душевности в лирико-эпических высказываниях и ритмах. Тут нет, конечно, нервного тона. Нет суетливой спешки жизни. Чувства раскрываются в полноте и в мерности. Право, чтобы понять этот мир интонаций в его цельности, лучше всего внимательно вслушаться в музыку «Князя Игоря» Бородина, где действительно — так случилось — оказались собранными все наилучшие черты песенности без нарочитого «выпячивания» песен как таковых.

Но в «Игоре» нет, конечно, русской песенности и хоровальности, нет музыки красованья и любованья. Сюжет не вел сюда. Так полюбуешься этой областью музыки, областью русских родно, по сборникам песен, преимущественно лядовским: слух свежает от восторженного бодрящего «зеленого шума», от оздоравливающей сердце плавности, пластичности поступи напевов в их ясности. Пожалуй, нет лучше слов, чем *ясный, ясность*, чтобы определить, чем так ласкает музыка лесянка и хороводных зазываний. И, полюбив их, расценишь, сколько в них вешнего соку и приветности, сколько душевного пригрева и народного прямошья.

Для русских композиторов характерно, что чем крупнее индивидуальности, т. е. чем, казалось бы, с большей гордостью должны утверждать себя индивидуализм — личные чувствования, тем, наоборот, упорнее стремления не отрываться от песенности как интонации коллективных чувствований и родников народной интонации. Только, опять и опять повторю, не надо это полнее измерять количеством народных песен, ибо каждая песня — одно из удачных или неудачных, ярких или неярких обнаружений *лесенного* начала, истока, свойства музыкального мышления русского человека. Обширная область наблюдения этих процессов — русская опера. Так, сцену гибели Сусаника Глинка не рассказывает, по Мейерберу, какой-либо мелодраматической выходкой в пении или в оркестре. Глинка понимал, что величие подвига не выразить подчёркиванием ужаса и что надо уметь переводить сюжетную, видимую ситуацию в эпическое о ней повествование, тем самым углубляя ее. И он сам сообщает, что «по моей программе, во время нападения поляков на Сусанина должно было сейчас опустить, смерть же Сусанина высказывается Сиротой в Эпическом» (в знакомом трио: «Ах, не мне, бедному». — Б. А.).

Но самым драгоценным завоеванием песенности является пропикновению ее в русский симфонический стиль. Он весь носит на себе песенный отпечаток и колорит, во всех элементах музыки. И сказывается, конечно,

це только в буквальном внедрении песенных напевов и их глубоко символической кристаллизации. — пример: мерно лирическое, яснейшее *Andante* первого квартета Чайковского. — но и в песенном раскрытии образа, как зеркала иной души.

Самое интересное подействие песенности наблюдается в лирике «бессимфонной» симфонии, русской по ощущению дыхания, восприимчивой не только как объективная основа музыкального метра, но и как много в наполненном колорите. Инструмент же — не как механизм, а как одно из превращений человеческого певческого аппарата, управляемого дыханием. Понимается, в юности меня поразила раз-ница впечатлений при первом знакомстве с увертюрой Балакирева на пяти симфонией Глазунова (помню свое изумление русские темы и с пятой симфонией Глазунова (помню свое изумление перед плавностью развертывания свитка тем первой части). Увертюра Балакирева воспринималась как исполненное оркестром попури из русских песен, и они явно даны в инструментальном превращении. В симфонии Глазунова услышал все родное, русское по музыке, то, с чем вместе дышишь и что захватывает дыхание, вроде 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 разве, скорее ее разлагая в сознании на детали, чем наслаждаясь.

Я подметил, что чем больше в музыке механических чередований или наизысканий подлинных напевов, тем трудней ей стать русской симфонией. И, наоборот, есть свойства, при проявлении которых в произведении возникает ощущение родного, хотя песен там и нет. Оказалось, например, что тем бывает, когда широкое дыхание, свойственное плавному охвату звукового пространства протяжной песней, образует тему симфонического *Allegro*. Тема звучит дыханием, образована дыханием большой длительности в 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 (из наблюдений Глазунова).

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

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

Действительно, стоит на слух сравнить первую столь милую лирическую тему первого *Allegro* третьей симфонии которая имеет в себе «ключ бесконечного движения самоповтором» (фрагмент на коротком дыхании и ритм «одышки»), сравнить с привольным взмахом крыла главной темы *Allegro* пятой симфонии! Явно, что эта тема — вся в устремлении, вся — полет на одном дыхании, вся в песенности, как в порыве существа сказаться, когда рвется душа из груди и вокруг все представляется светлым, хорощим.

То же свойство русского симфонизма — стать явлением человеческого дыхания и живой интонации — можно уловить и поле и слышания. К плавному развертыванию музыкальных идей, так, чтобы были неопределенными «звуковые ямы», провалы движения. Вы не замечаете, когда слышите с земли и оказываетесь в звучащем воздухе. Лучший пример — увертюра к «Руслану». Вся — мелькание, ибо вся — полет. Это достигается и в круговом, хороподном движении некоторых финалов. Оно прерывно, но движение, словно раскручиваемая спираль, содержит в себе инерцию, безостановочность, несмотря на возникающие тормозы.

Интересно наблюдать все это в финальной стадии вокального квартета в III действии «Ивана Сусанина» Глинка, задуманном хороподно, в где в замечательном развитии движения голоса ослабляются чувствительные усиления-раскручивания. Финал четвертой симфонии Чайковского того же порядка, но, конечно, более «мощной аэриды». Заметно у русских симфонистов стремление сплестать в музыке крупных завершающих планов сонатность с рождо, ибо сонатность драматизирует, а рождо сохраняет идею кругового хора, т. е. пылание массовой песенности. Финал пятой симфонии Чайковского, — если когда у кого-нибудь он упадет, — должен звучать в моменты тяжелозвонкой поступи множества людей (помните, внутримаршевый мерный шаг!) ощущением присутствия (гудения) человеческих голосов, — и тогда он делается весь понятен. Тогда ясно, почему в заключительной стадии вырастает грандиозный величественный марш-канти, кульминация песенной идеи симфонии, желание дать почувствовать гул человеческих масс на громадной площади, волны ликующих голосов (именно это, а не какой-либо концертующий хор, почему тут и нет хоровой партии: оркестр содержит все).

Вот чего никогда не удавалось в своих симфониях Балакиреву и тем композиторам, которые полагают, что впечатление песенности возникает от одного только насыщения музыки народными подлинными напевами. Надо уметь палеатризовать 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 так и замечательны финалы пятой симфонии Чайковского, обычно недостаточно ценимый, песенное начало введено там в инструментализм поразительно органично парастающим тоном и гулом и, наконец, гигантским «хоровым без хора» кантом. Невозможно и тут не вспомнить о мудром Глинке. Ведь он подготавливает народное оперное хоровое завершение «Сусанина» — гениальный финальный кант «Славься» — тем, что в ярком симфоническом ватраке к V акту создает инструментальную картину роста народного возбуждения и ликования: бежит молва-искра о подвиге Сусанина! Непоказ его смерти (зрителю) досказывается распространяющейся молвой, гулом ликования, переходят в естественные расспросы семьи (трио с хором) и в мощный кант-ди-фирамб русской песенности. Нарастание не прерывается до конца.

Не приходится здесь говорить, чем стало проявление песни, песенности в 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 сомкнулось с могучей действительной песенностью всей русской музыки и песенным последним братским республик. Началось среди советских композиторов усиление интереса к массовой песне, и — во все дни и периоды военных для нашей родины свершений и торжеств — композиторское движение

направлению всемирной общности становилось все интенсивнее, ан-
тагонистичнее. ... принимаю рассказанные крупные масштабы, и по-

Что можно различить в происходящем процессе перерастания русской песенности как наиболее устойчивого? Прежде всего, в отношении общественном,— это *соборность* элементов, образующих песню. Выдвигается значение акцента. Акцент осмысливается, приобретает множество деталей, значительно меняющих лицо песенности.

в песнях маршево-бóрсовых акцент — это мужество, бодрость и уже не только собранность, а подлинность. Акцент содействует интонационным «выпосадам», «броскам» особенно выразительных интервалов. Можно сказать, что есть своего рода ступени — песенная «драматургия» — акцентов и выкриков, градации силы и продолжительности, — как явление смысла. Эти свойства очень показательны. Они, конечно, были «свойственны и бывало песенности — солдатских маршевых кантов и казачьих лирих хоровых песен, но не в такой разработанности и массовой распространенности. Все-таки широкое размашистое песенное арки-дуги расплывались теплые мелодии. Марш, маршевость с перемещающимися акцентами становится «регулирующим» песенного ритма и динамики.

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

1844 P.

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

закключалась для меня волнующая красота так поправившегося мне пля-
ного напева. Но ощущение, что он льется в воздухе и с воздуха доносится,
осталось на всю жизнь. И часто потом, в поле, слыша, как дитяет песня
жаворонка в действительности, я одновременно внимал и глинической же-
лодчи внутри себя. И казалось порой, в поле же, весной, что стоит только
попятить голову и глазами коснуться синевы неба, как в сознании начнет
вырисовываться тот же родной напев из плаваю чередующихся, полными
движущихся групп звуков:

Между небом и землей
Пегий раздается,
Пенсходною струей
Громче, громче льется...

«Жавороночки» песни я ценил тогда выше соловьиных. Так и в музыке:
знаменитый «Соловей мой, соловей» Алябьева, хронологически опередив-
ший «Жаворонка» Глинка, казался мне бездушным, чем-то вроде искус-
ственного соловья в знаменитой сказке Андерсена. Теперь же я понимаю:
альябьевский «Соловей» раздражал мой детский слух, конечно, ругадами,
т. е. звукоподражаниями. В «Жаворонке» Глинка словно трепетало
птичье сердце и пела душа природы. Оттого то, пел ли, озвучивал лалурь,
жаворонок или слышалась глиническая о нем песня, — грудь расши-
рялась, и дыхание росло и росло.

Тот же лирический образ — пенне жаворонка — в русской пиэтру-
ментальной музыке развил Чайковский. В цикле для фортепиано «Вре-
мена года» (1876) он посвятил марту «Песню жаворонка», эту элегию рус-
ской весны и весенности, с ее нежнейшим колоритом и выразительностью
светлой грусти северных вешних дней. «Песня жаворонка» в фортепиано-
вом «Детском альбоме» (1878) Чайковского, где мелодия возникает также
из намека на пиканцию птичьей песни, звучит звонче и светлее: вспоми-
нается знаменательная картина Алексея Саврасова «Грачи прилетели»
(1871), от которой правильно принято начинать историю развития со-
временного русского пейзажа.

Если сравнить даже лишь два оттенка, две гаммы русской весенности:
дыхание весны у Саврасова и ее пробуждение в «Оттепели», картине ху-
дожника Федора Васильева (1850—1873), так жестоко, зло унесенного
смертью в возрасте 23 лет, чуткого музыкального лирика живописца,
современными становятся упомянутые «жавороночки» поэтические песни
Чайковского, как и весь цикл «Времен 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 живность
переливов, переходов одного времени года в другое: родилась русская
звучность, музыка пейзажей-настроений и музыка *поющих* сил природы.
Поющих — подчеркиваю это существенное свойство: не импрессионизм —
ощущение неповторимо прекрасных, каждый в своей мимолетности, мо-
ментов, а лирическое раскрытие *длящегося*, как песни, состояния природы.
Оттого и в русских веснах и в осенях — и стихотворных, и живописных,
и музыкальных — образы природы заключают в себе *несекное*, влекущееся,
как «пенсходная струя», как напев жаворонка, лирическое стремление.

Для музыки чудесным вымыслом — стимулом к звукописи родной
природы — явилась «Снегурочка» Островского. Именно как весенняя
сказка, она звучала образно раскрытым жизнерадостным действием солнца
и воздуха — от зны к весне и от весны к лету! Первым на замысел Остров-
ского откликнулся Петр Ильич Чайковский, в 1873 году, своей музыкой
и давшей пьесе в ее драматическом облике. Чайковский поступил свое-

образно: в сущности, он свежо и смело впитал в свою методическую ткань элементы минного подгорногого, с посады, подмосковного песенного и разе-элементы фольклора, а также сказовой народной речи,— впрочем, и манского фольклора, а также сказовой песенностью! Он не стал архаизиро-Миски сама была досета музыкальный язык, а, опираясь на Глинку и вать и стилизовать свой музыкальный задушевных интонациях, сумел Даргомыжского в их бытово-инвалид сказочным персонажам («Снегурочки», придать черты реальности всем сказочным персонажам Весны, и жалостливая Элегия Булого и проводы масленицы, и встреча Весны, и жалостливая Элегия Кулавы, и хороводное веселье, и песни-романсы Лели — вот так и Зеленой или непременно за городом, а на любой лужайке в Москве же. А Куваны или Зеленой за городом, а на любой лужайке в Москве же. А Куваны или Зеленой за городом, а на любой лужайке в Москве же.

дамы, зеленую, грибник подгородные крестьяне.
в 70-х годах в вокруг Москвы и в Москве живш

Если исключить симфонию наступления весны — музыкальный пролог — в еще несколько инструментальных образных эпизодов, в музыке «Снегурочки» Чайковского собственно звукописи природы весны мало. Как в «Жаворонке» Глинки, так и в ряде пьес о природе у Чайковского слышны временаши намеки на подражание какой-либо натуралистической интонации. Но дальше и в целом оплечательнее *природного* возникает через убедительность мелодии, своей лирической образностью словно заставляющей чувствовать, а потому и видеть то, о чем поет наше сердце.

Плавные закономерные наполнения «пустых интервалов» вызывают слуховое и зрительное ощущение длительности лета, а легкими взлетами вверх, парением и спадением. Глинка *выразительностью* мелодического рисунка достигает и изобразительного впечатления. Тонкое чувство ритора вызвало в сознании композитора именно такую мелодию, и назвал своим музыкальным, т. е. слышимым, смыслом, интонацией вызывает и нас соответствующее зрительное впечатление, хотя Глинка вряд ли стремился рисовать музыкай жаворонка.

Интервал уменьшенной кварты звучит шепчущей свирелью нитонацией и далее, через все движение созерцательного напева. Снегурочка словно прислушивается и вглядывается в даль, осмысливая. Каждое появление данного интервала стимулирует длительность напева. Это ядро нитонации — эта уменьшенная кварта — остается для слуха звенящим в воздухе и повисающим в сознании обобщенным отголоском русских птичьих весенних зовов!..

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

Первый раз в жизни мне довелось провести лето в настоящей русской деревне *. Здесь все мне нравилось, все восхищало. Красивое местоположение, прелестные рощи («Заказника» и Подберезьевская роща), огромный лес «Волчиный», поля риса, гречи, овса, льна и даже пшеницы, множество разбросанных деревень, маленькая речка, где мы купались, близость большого озера Врето, бездорожье, запустение, лесные русские названия деревень, как, например, Кашезеро, Подберезье, Копытец, Дремяч, Тетеревино, Хошля и т. д., — все приложило меня в восторг. Отличный сад со множеством вечнозеленых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством полевых цветов и неутомимым пением птиц — все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет «Снегурочки». Какой-нибудь толстый и корявый сук или пенек, поросший ихом, мне казался лесным или его жилищем; лес «Волчиный» — заповедным лесом; голая Копытецкая гора — Ярильной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, — как бы голосами лесных или других чудовищ. Лето было жаркое и грозное...»

Среди пронаследий русской музыки, темой своей пьющих озвучиваемое чувство природы, вызывает глубокое восхищение «Волшебное озеро» А. К. Лядова. Это краткая симфоническая поэма о лесном, где-то затерянном озере. На такие озера натываешься обычно случайно и чаще во время прогулки, — в состоянии творческой predispositionности. Они волшебные, — такие озера, — не потому, что в них есть что-либо необъяснимо таинственное, а потому, что все безусловно реальное, являясь поразительно воображению и выделяющееся как предмет созерцания, становится тем самым волшебным, т. е. бесполезным своей красотой...»

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

* В деревню Стеляво, в 30 верстах от города Луга, Ленинградской области («Летопись», Музыка, М., 1935, стр. 192).

Тут Лядов приподнял очень ему по праву принадлежавшую ниточку на пролог оперы, на диалог Весны с птицами: «Под сныгами ополудни гу-
стые дилы селей, и особенно: «В глухой тиши, в тучиобидных непрочных...» —
«Трудной задачей является вырвать вот из таких кратких, непосредственно
забываемых в толпе подкасов природы музыку громадных народных
судите, сколько драгоценно уже надуманных дополнений содержит кан-
цель четырех-пятиактная опера или громадная симфония.

Далее Лидов рассуждал, что в своем, мол, субъективизме мире неслихования, и можно насчитать столько, сколько угодно в смысле длительности жизни, и можно насчитать столько, сколько угодно в смысле созерцания тишины и одиночества, якобы созерцательной природы. Но ведь созерцание — это единство и односторонность. «Вот как было у меня с озонами: обычно не так томительно распахнуто. «Вот как было у меня с озонами: обычно не так томительно распахнуто. «Вот как было у меня с озонами: обычно не так томительно распахнуто.»

Знал я одно такое... ну, простое лесное русское озеро (Лидов обычно бывал летом в Новгородской губернии в деревне Поливанка, Борозинского уезда. — Б. А.) и в своей незначительности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, насколько близкой и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрерывно изменяющей тиши и в кажущейся неподвижности! Начал писать описание вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках. Искать, искать, чтобы опереться. Ни не любит русские сказки останавливать действие и ход сказа на описании явления природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль — все время, и порой будто совсем уходит. Все останавливается, всякое шуршание. Нет, оказывается, что-то где-то доносится. Вдруг скользнул ветер...»

Очень интересными 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 описанный личный мир и не переходящие настроения: «Песня, осл. из п. от природы, но в них чувство человека, а не природа, становящаяся музыкаю, независимо от того, как зовут композитора: Иван Иванович или Иван Сергеевич!..».

Потом, 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 запечатлел как раз то, что и *слышал*, видел, но ничуть ни в чем не пожертвовал музыкой в пользу натуралистических звукоподражаний...

В прологе к «Снегурочке» поэтически передано, как ранней, ранней весной можно услышать, уловить слухом чуть-чуть себя выдающий весенний трепет земли. Кому знакомы состояния леса ранней, чуть пробуждающейся осенью, я то, как зима держит еще весну вечерней и ночной порой и как в предутренней мгле пересев начинает вновь складываться к песенности, — тот, конечно, чувствует, что в лесу весной какдыш шеплет, шорох, треск суза, птичий лет или вскрик, наконец, воздух — воздух ведь тоже *живое*, тоже *существо*! — все звучит совсем иначе, чем зимой, для чуткого слуха. «Весна идет, весна идет!...» — Точеч прав, весна, конечно, *идет*, по шагу ее, движение жизни, пробуждающейся словно бы еще с раздумьем, не веря теплу солнечных лучей, лучше всего учуяны русской музыкой. От звонких детских — будто граничных — кличей и иригов «приветок» и заклинаний дождя до прорывающей весною вечернюю атмосферу девичьей веселики в «Майской ночи», и до беспредельности украинской ночи возле пруда (в той же опере уполен в начале III акта момент, когда чувствуется, в природе все насторожилось: подождем, мол, что будет дальше!).

Но, повторяю, в прологе «Снегурочка» шаги весны ощущаются наглядно: от хрустких плесков, от предупредительного крика петухов, трепета бесчисленных птичьих крыльев до обаятельно приятливой мелодии полета Весны. И вот дальше и дальше, пока не наступает утро, когда уже

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

В своей «Снегурочке» Римский-Корсаков шел путем глицинического опыта изобразительности и стилизованной закономерности в музыке природы и в выделении в ней русской интонации. И время «зеленых святых» (Троица) и поры солнцестояния («купальские игры»), и наступление осени и зимних вьюг, и, наконец, зимние спялки и поворот солнца на тепло, словом, весь русский крестьянский календарь, от *Снегурочки* до *Снегу-рочки*, годовой круг метаморфоз природы был из оперы в оперу проследил Римский-Корсаковым. И всюду впридачу с картинами быта и за образами народных мифов возникала музыка русской природы в различных звуковых аспектах: слыша, видеть и осязая!

То на первый план выступают ритмика орнаментов и узоров, напоминающих народные стилизации элементов природы в вышивках, резьбе, набойках и т. д.; то господствуют в живых выразительных, красочных интонациях ритмы стихий: моря, речек, вьюги, 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 ним, во очень по-своему, следует А. К. Лядов. В своей музыке народных сказочных существ — «Баба-Яга» и «Кикимора» — он создает лапидарные формы, одновременно и звукообразительные и наделенные (смотря по «способностям» действующих персонажей) остроумным жизненным смыслом. Тут нет эмоций, но то ли беспокоящее воображение людей непонятности в природе наделяются с очень тонким юмором характеристиками («Кикимора»), то ли застающие нас взрослых формы движения превращаются в музыку в дугающих, злобные интонации, шелестящие, шуршащие и заставляющие настораживаться.

При наличии немалого числа симфонических отображений природы в русской музыке надо было обладать тонким интеллектном и незаурядным 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 отгравированных 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 первобытного мышления.

Совершенно 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 подобному же содержанию русским *осеням* в живописи.

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

с правдностью изображения, поскольку это музыкой осуществимо... Уже первая симфония Чайковского «Зимние грезы» (три редакции на протяжении от 1866 до 1874 года) была смелым выражением русского пейзажа, как темы симфонии, пейзажа, развернутого в его музыкальных образах, т. е. в развитии, в кружной форме.

Три первые части этой лирической симфонии — три опыта трактовки русского северного пейзажа сквозь тему *дорога, зимний путь*. У Чайковского три части — три движения — три звуковыражения пути. Первая: «*Грезы зимнего дорожника*» — то мечтательно-зыбкое, то властно-навязчивое мелькание образа с очаровательным первым флейтовым изложением главной темы. Музыка сразу же вводит сознание в плен движущегося вперед, вперед, оути. Это не стремительный бег, а мягкая, мерная поступь в узору мыслей, переходящую моментами в певучую русскую ширь. В такие моменты музыка вызывает в памяти гоголевские интонации: «Какое странное и манящее, в несущее, и чудесное в слове: *дорога!*...».

Для второй, медленной части симфонии Чайковский взял эпитет: «*Угрюмый край, туманный край*». Невольно и параллель задушевной, безгранично длящейся кантилене этой части вспоминается: глицинская элегия саамы Пушкина — мелодия «*Есть пустынный край*», вторая песня Баяна в опере «*Руслан и Людмила*», развернутая как поля неоглядные. Но если в основное настроение первой части симфонии лучше всего влияют пушкинские дорожные стихи:

Сквозь холмистые туманы
Проблещется луна,
На печальные поляны
Льет печальный свет она...

то мелодические нарастания второй части, достигающим величайшей насыщенности чувства, всецело соответствуют гоголевским восторги (все в той же «оде дорогам» в «*Мертвых душах*): «Какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необязательно, звучно и ясно раскинувшееся!...»).

В третьей части симфонии — в скерцо — чувства замыкаются в «волнующие туманы». Становится сумрачно, наступает состояние, когда

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна...

У Чайковского в моменты сумрачного колорита музыки ощущаются интонации, словно почерпнутые из «словаря» эпитетов, характеризующих *наступленность природы*, особенно неба, когда начинает идти снег: стоит сравнить начало упомянутого скерцо с началом вальса снежинок из балета «Щелкунчик», где лесная зимняя тишь и неподвижность ночи сливаются с мерным колыханием падающего снега. Еще: сумеречно-призрачный вальс из третьей сюиты, такой близкий, такой родственной интонациям и образам «мутного неба» в пушкинских стихах о зимней русской дороге, о русском пути.

Уже Глинка умел передать динамику вьюги, рывк заворотки и воя-реосмыслен ритмо-формулу романтического вальса, что мог превращать смысла. Он не только поэтизировал вальс, он сочетал присущую вальсу волшебность мелодии с русской распевностью, с русской широтой и

планностью дыхания. Больше того, Чайковский связывал ритмику 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 *вьюги* стало одним из очень любимых образов природы для русских композиторов. Вальс спешников в «Щелкунчике» заимствуется из тихо колеблющегося *двойного* трехдольного метра (каждый такт имеет метр $\frac{3}{4}$, а два таких такта в то же время образуют один такт в $\frac{3}{2}$) и развивается до *вьюжно-ценстовой* музыки, когда именно «мутно себо, ночь мутна»!

В балетах Чайковского всегда наряду с танцем в его бытовом значении (народном, салонном) или виртуозно-профессиональном проводится 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 вьюги до полной иллюзии, словно не вальс это, исполняемый танцовщицами в тюниках! В неистовстве бури в «Лебедином озере» Чайковского и плаче лебедей все кажется праздным, волнующим, как душевная жизнь, как биение лулы. Только звукоподражающим русским музыкам не могла бы так одухотворить родную природу, что в действительности возвращаются от нее же полученные впечатления не в мертвых формах, а как художественно отраженная жизнь.

По-своему правдиво, только с большой долей сказочной фантастики оживают зимние образы и состояния природы у Римского-Корсакова. Вступление к опере «Ночь перед рождеством» передает спокойствие, холод, свежест, ясность, звездность зимнего вечера. Музыка тут становится воздушной. И что удивительно: в замечательной своей наглядной звукообразительностью картины полета кузнеца Вакулы из Дикавки в Петербург властью музыкального колорита сохраняется ощущение свежести и ясности воздуха. Поэтому, когда всякая встречающая нечисть вносится в воздушное пространство, вы слышите, как оно мутится, заволакивается облачностью и как в нем борются свежест и ясность с наступающей мглой. Чуются смены воздушных течений, словно ночью сдешь по лесной дороге, то окутан туманом и влажностью, то осязая чистый морозный воздух, а в нем над елями серебро звезд. Всмотрись — будто это разноцветные крупные искры-трели. Вот осторожно подобралось густое облако и закутало месяц. Словно стало и сырее и холоднее. Вновь заблестел месяц, вновь рассыпались трелями звездами. И, право, кажется, что оснеженный лес, прозрачный синий воздух, нюансы светотеней, расточительные силные звезд, вся вековечная 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 вьюг, светлых и мглистых зимних дней и ночей в русской музыке!

Вот переход ночи в зимнее утро и восходы зарп в «Ночи перед рождеством», восходы солнца в «Снегурочке», «Млад», «Царе Салтане», «Китеже», «Садко». Наступление утра в «Майской ночи» и наступление весны в «Снегурочке» и «Кашее». Ночь и скази-шелесты камешей возле Плямень-озера («Садко»), лебеди-девушки. Ночь на горе Трулаво («Млад») с ее колдовскими чарамп, — а в существе своем это все музыка внутренней органической жизни природы и внезапные наступления новых состояний:

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

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

и композитор мерным ритмическим рисунком и скидывающейся интонацией вымывает изюзию энергии волн и звуковое пространство моря.

Море в «Садко» — в величавых перебивах волн вступлении, в морской тиши среди безграничной дали и неподвижности воздуха в картине таша среди безграничной дали и неподвижности воздуха в картине таша среди безграничной дали и неподвижности воздуха в картине таша... На всем громадном развитии оперы «Садко» «плавления звучащего моря» составляют подтекст действия былинны и даже своего рода действующий драматургический образ, вызванный весьма простыми средствами: мерным ритм повторного движения трех звуков, и в этой мерности то рокот волн, то спокойное плескание, то разбег и грозный набег, то сила, то бега, то ласка, то суровость!.. В симфонической поэме «Шехеразада» музыка моря ведет за собой снимание слушателя из странствия в странствие, манит за собой, как элиз из далеких стран, в прелюдии-кантате «Из Гомера» также образ моря, стихий, 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 сходят корабельные стонут и как кряхтит кузов корабля! — чем красочного описания. Подмеченная Чайковским *синкопа* в ритме выполнения кордуса судна упорству волны, когда корабль напругает всего себя, — делает честь его слуховой наблюдательности.

Как ни мало отдал внимания морю симфонист Чайковский (напоминаю еще о сказочной картине счастливого плаванья в «Шелкунчике» в начале II акта), внимание такой силы и точность наблюдения просто покоряют. Принято мало ценить «Бурю» среди остальных поэм и фантазий, капризно и увертюры Чайковского. Это несправедливо. Помню яркой экспрессии картины моря, замечательна очень пронзительная полевая техника в том, как композитор своим воображением громадной силы сплел шекспировские драматургические линии и образы в музыкально-эмоциональный клубок. Развитие темы любви (тоже бури) между морской «заставкой» и «концовкой» и концентрация собственно *стихий бури* внутри поэмы насыщены достойной Шекспира конфликтностью человеческого чувства и сил природы. Причем над всем еще господствует умная, властная воля Просперо — 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 волнует нас как проявление прекрасного в стихийно-величавых состояниях природы. Или наоборот: музыка есть в сочетании стройности, в мягких оттенках красочности и зыбких естественной, в передаче пейзажа чуть ощутимым движением звуков. Это мир тихих впечатлений, — преобладающая созерцательности и красоты созерцаемого над стремлением и отнюдь не сменами и контрастами в явлениях природы. Наконец, на примере воспронизведения ритма образами музыки шекспировской «Буря», во исполнении растущей любовной страсти в метаморфозы окружающей вышелебных стихий проявляется многообразие и вместе с тем родство природы и человеческой душевной жизни. Она слита в одном порыве — жить, жить, жить!

чувствовать ритм полн, радость света и роскошь красоты и красоту расцветающей любви. Чувство природы переходит на этой стадии в раскрытие живущего действия, в поглощение всего мимолетного и отдельного в великом цельном чувстве. Можно наблюдать это чувство страстного напряжения и полноты живущих сил как в себе, так и вокруг в мире.

Оно и в силе полета птицы и в стремительном полете стрелы. Оно в восходе солнца. Оно в простоте восхищения восторга, вылившегося у Снегурочки: «Ах, что со мной! Какой красой зеленый лес оделся!.. А небо, мама, небо!». Оно в восхищенном онеменении старости перед возникшей потрясающей красотой природы и ассоциации «ландиш-девушка» (Берендей перед Снегурочкой). Оно выражено одной фразой Бородиным в «Князе Игоре», фразой речитатива Владимира Игоревича: «Теплая южная ночь», аналогично — Чайковским: «В синий воздух окупусь» (Солоха в первой картине «Черевички»).

Чувство ночного воздуха — чувство воздушности, чувство атмосферы проявилось в русской музыке впервые с необычайной ясностью в увертюре Глинки «Ночь в Мадриде» и способствовало зарождению и развитию «оркестра тончайших впечатлений» (достаточно взглянуть и послушать в первую же страницу партитуры этого произведения). Этому потом следовали Римский-Корсаков в ночном полете Вакулы и в осенней ночи в «Каше Бессмертного» и Глазунов в снах Раймонды, в Бородин в различных моментах музыки ночи в половецком стане, и Мусоргский в «Хованщине» — в «Рассвете на Москве-реке», где уже одной чуткой интонацией колокольного звона, разливающегося в утреннем воздухе, дано верное, чуждое 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 музыкальной ночных оценок, ночных мражений сознания. Им как бы непрерывно хотелось совершенного отождествления музыки с природой через внутренне ощущаемую тесную связь дыхания с воздухом. Отсюда тяга к ночи, к ночному, к ночной атмосфере, так как в ней для музыки слышнее ночные «шаги жизни». Только надо уметь их слышать, как и уметь дышать вместе с ночной природой и ночным воздухом.

Иногда, совсем неверно, что инструментальная музыка не дышит и что она безвоздушна. Наоборот, безграничность дыхания смычковых и органичная связь дыхания с колоритом в интонациях духовых представляет оркестру не один только внешне звукоизобразительные возможности, но передачу состояний природы. Музыка может быть дышащей жизнью, а через то и вызывать ощущение воздуха, конечно, прежде всего *кажущимся*, голосом человека, человеческой грудью (отсюда неотъемлемая жизненная прелесть таких восклицаний, как «Теплая южная ночь», «В синий воздух окупусь», «Взгляни, вот там над головой прозрачно небо, как шатер» — да и сам Марфи 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 взглянуть в многочисленные проявления такого рода детальных забот в его книге «Основы

чувство меры во всем. Обнаруживает данные же качества замечательная элегия Даргомыжского: «Я помню, глубоко, глубоко, тной озор, как луч проникнул и росу и бор» (стихи Дениса Давыдова) и его же «Восточный романс» на пушкинское стихотворение:

Вертоград мой острым,
Вертоград уединенный;
Чистый клоч у стен с горы
Не бежит впечатлений...

Мусоргский среди своего томлящегося глубиной 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-над Доном сад цветет,
Во саду дорожка:
На нее б и все глядел,
Сидя у окошка...

Там внутри есть две строфы павшей, нежной лирической звукописи Мусоргского, забываемой красоты нитонационного рисунка, хотя и не классически завершенного:

Не забыть мне никогда,
Как она глядела!
Как с улыбкою любил
Весело краснела!
Не забыть мне, как она
Сладко отвечала,
Из кушана в забытьи
Воду проливая...

Эта лирика, что полевой цветок в творчестве Мусоргского!

Н. А. Римский-Корсаков в ранней своей лирике, когда он еще не чувствовал, как «лучший композитор» (шутливая ирония сестры жены композитора, прекрасной, исключительно чуткой певицы Александры Николаевны Моляс), создал лирику непосредственного чувства в гармонии с задумчивыми размышлениями в вслушивании в голос природы. Летом 1868 года, под впечатлением знакомства с сестрами Пургольд (из них Надежда Николаевна стала супругой Н. А.) Римский-Корсаков сочинил два романа: «Ночь» (на слова Плещеева) и «Тайна». Из них созерцательный интонационный «Ночь» пролетала над миром — гармоничнейшее сочетание лирики природы и лирики зарождающейся любви. Исполняется пушкинское: «Я стал творить, но в тишине, но в тайне»... В «Ночи» Римский-Корсаков 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. Выполняя их частью интуитивно, частью на основе имеющихся материалов, он нащупывает свой восточный стиль на опыте восточных романсов. Это было своего рода предвещанием «Антара». Опыты оказались очень жизнеспособными, ибо в некоторых из них Римский-Корсаков коснулся живых интонаций. И романы — один из них во стихах Кольцова. «Плененный розой, соловей», 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 серьезных омыслов в атмосфере, одушевленной человеческим чувством природы.

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

От зимнего сцепления испань, отепленная солнечными лучами, дождется к весенним и летним метаморфозам и через них к осени, — поре и бодрости и утраченного. Зима медведь ушел в берлогу. Природа неспешает. Вьюга зима. И уже сказанному о музыке русской зимней природы неспешает. Вьюга зима. И уже сказанному о музыке русской зимней природы неспешает. Это добавляет темного. Зимний лес и гибнущие в нем враги и Сусанин — это монументальная фреска. Напряженное ожидание Сусаниным зимней утренней зари, несущей смерть ему и весть о спасении Родины, — 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 воеводы — хозяина своей вотчины), тема начала вступления и «Снегурочки», становится мелодией похвальбы Мороза. Его ария «По богатым посадским домам» очень забавна как воплощение народного сказочного любимого образа. От чего веет жанралистичным ощущением холода: «Не боюсь, мол!» То же в очаровании от русской зимней езды и зова бубенцов в застывшем морозном воздухе («На тройке» Чайковского — ноябрь по циклу «Времена года»). Это все бесспорно прекрасно. С «Сусаниным», однако, это все можно не сопоставлять.

Но есть вещь, если и много склада, то силы воздействия огромной, потому что в ней заключен глубокий этический смысл. Опять зимний лес и опять вьюга в правдивейшем изображении. И перед нами одинокий человек — мушкетер убогий... Вьюга над ним издевается. Смерть «с пьяненьким пляшет одином треска...». Человек замерзает. И чудится ему сон: «лето пришло... голубки летают».

Музыка такого высокого этического реализма, что никто и помыслить не посмеет, что в своей гибели виноват сам погибший. Последне пьяный в лес, во вьюгу-матерь! Не виноват он, вовсе не виноват. Виноват кто-то другой и другие, многие. Случай как будто! Но обобщен он Мусоргским в маленькую, однако всеми с душевную болью осязаемую драму гибели русского человека, забытого и забытого. Музыка наводит на размышления: кто виноват?..

Вьюга весеннее солнце — для незамерзших. Сходит снег. Река доинулась. Половодье. В русской музыке еще много весенних 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 внешней щедростью даровитейшего лирика передал забываемые впечатления от русской весны, когда действительно растет и ширится зеленый шум — шум покрывающихся листьев деревьев, птиц, речных потоков и буйных ветров, шум, в котором растворяются тягостные мрачные ссоры, бледнеет страстность гнева, и человек весь дрогивается весенним воздухом жизнедеятельности и душевной ясности. Возвращается власть природы, и музыка сама воспринимается как веселое цветение в прорастании, впитав в себя соки земли и устремляясь в небесную синеву, ослепленная зеленым шумом.

Рядом с таким размахом весенности скромными кажутся ласковые янтарные рахманиновского романа «Сирень» («Полтру, на заре, по ро-

систой траве»), с его плещительной орнаментикой, в авторском переложении для одного фортепиано, сугубо прельстительной, словно молодая, свежая и светлая весенняя ажуриал листва.

Не думаю, что только личным и слишком субъективным было мое постоянное ощущение от этой скромной ясной музыки, что она, право же, помогает ощутить, хоть на мимолетные моменты жизни, *свое счастье*. Пусть оно будет только в глубокой радости вешних дней русской природы и в тех прогулках, когда каждый год с наступлением весны испытываешь вот это всегда юное чувство: еще живу, потому что опять, еще раз в жизни встречаю чудные теплые дни и прорастание трав. И слышу, как «звонить» позвух, и испытываю вполне реальное счастье видеть, как возрождается листва берез, как и осторожные, опытные в превратностях жизни, маститые, гордые своей крепостью дубы расцветают зеленой листвою... Еще бы: всюду реюющие и сующие свои посы птицы смеются над лесными стариками: «Пора-де и вам поверять в неизбежность прихода тепла. Берите с нас пример — холодно, а мы поем, свистим, чиркаем, шелкаем!»

Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонимы,
Она нас выслала 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 глассатами весны являются все-таки птицы. Одно уж то, сколько они километров пролетают и сколько испытывают бед на пути ради того, чтобы пораньше появиться на нашей родине и разглаголосно крикнуть: «Весна идет!».

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

1944 г.

РУССКАЯ МУЗЫКА О ДЕТЯХ И ДЛЯ ДЕТЕЙ

Мороз, мороз, приходи кисель есть,
Мороз, мороз, не вши олес,
Лей, да моюйши
В землю пшеницу....

это одно звено 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 — сохранялась и художественно освежалась. Становясь по-новому организованной музыкой, какая-либо *привлека* теряла свое местно-прикладное значение в быту, но зато *досказывалась* в фортепиано. Это не обработка, а именно *творческие досказывания* пропагандистского уха. О них можно говорить почти терминологией техники резьбы по дереву и кости. Потому что именно так Лядов умел точить, гравировать, моделировать, инкрустировать народный интонационный материал, который он чутко понимал и делал как драгоценный, — так.

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

что, вслушиваясь в природу, «натуру» напева, он провидит его недочеты, выявляющиеся художественные качества.

Лучше всего понять ладовские в его моделировке народных интонаций — это ощутить мастерство резьбы по кости и понять, как сохраняется жизнь, это ощутить искусство резьбы по кости и труда на гравированных пластинках натуры и образы народного быта и труда на гравированных пластинках натуры. Даже в воспроизведенных постигается красота этого искусства, кости. Даже в воспроизведенных постигается красота этого искусства, кости. Даже в воспроизведенных постигается красота этого искусства, кости. Вот в удивительно сконцентрированном малом пространстве и рубка до- рыва, и вылка, и обрубание веток — пять трудящихся фигур и фин. Ритм соотношений. Точная изобразительность в ракурсах. При всей, каза- лось бы, искусственности — всюду жизнь около него дышащая — в окружении с фигурой промышленника, стоящими около него лыжниками — в окружении звериного и птичьего орнамента *.

Лядов также выпадает и даже усиливает жизнь полюбившейся ему народной интонации. Он никак не психологизирует. Не стремится создавать портреты. Но во всех оттенках и мелодии и ритме — тонко уловлен- ный жизненный смысл. И не только элементы музыки, но и слово через дугаки лядовских гармоний заостряется в его народно-поэтической об- разности. Лядовские фортепианные сопровождения детских песен на- родные слова дают рельеф словам, их смыслу. Сочетался с напевом и сло- вами в полном единстве, они не усложняют образа. Они делают его выра- зительнее в его же качествах: чуть где сгущенных, расщепленных, углубленных. «При копировании листьев, цветов и плодов или при их моделировании резчик должен подметить характерные их формы и контуры и изучить гравированные их линии, изгибы, впадины и возвышения. Он должен передать общее впечатление, не стремясь особенно копировать при- роду. Вырезанные листья должны быть настолько солидными и прочными, чтобы могли существовать десятилетиями, а не разбиваться от неосторож- ного прикосновения. А это может быть достигнуто, если лист будет выра- зан лишь в его общей форме и под ним останется прочное основание».

В работе над моделированными натуралистическими интонациями все сложнее: материал, ускользающий, зыбкий, хоть и неподатливый, а вместо резца — тончайший слух, и слухом надо провидеть все звукоотношения и усиливать их вперед. Рот-слух Лядова — это точный глаз, намечаю- щий жизнь в костной пластинке, т. е. формы и движения, ставшие столь одушевленными, особенно фигуры зверей.

От детских песен Лядова нельзя ждать переживания, «сплошного действия», а слушая их одну за другой, вы поражены их одушевленностью, вроде как в традиционных фигурах медведей, качающихся на бревне! В каждой игровой повелке — детский ритм движений, детское интони- рование, словом, все в самом деле, не кантриное и не механическое, и все не пустяки, т. е. как и всякая игра для ребенка: это серьезно!..

Как царь в резьбе по дереву или по кости стремится художественно выразить фрагменты и образы жизни, так и Лядов в песнях для детей. И там и царь и у него не беседа и не размышления и не поучения и анализ, а безмерная любовь ко всему существующему и не как объ- екту искусства. Жизнь как объект для искусства это — эстетство, а эстетство жизни не любят, пытаются от нее спрятаться. Только от любви к жизни рождаются достижения красоты, ее нужность, необходимость, ее должествование. «Любви жизнь — как не пожелать уметь закре- пить красивое на века», — говорил Лядов о значении профессионального умения в искусстве.

* Эти воспроизведения можно увидеть хотя бы в книжке Г. Н. Росанова «Тех- ника резьбы по дереву и кости», КОИЗ, 1941. Оттуда (стр. 105) следующие выписки. Конечно, выписки — материал другого склада и уме до работы над ним живой. Но жеткам и по аналогии можно понять лядовскую технику работы.

И вот так же в современной книге о технике резьбы: хочешь зафиксировать лист или плод, зверя или человека резцом на дереве или костяной пластинке, делай так, чтобы «вырезанные листья» — постирало уже питающееся — были «настолько солидными и прочными, чтобы могли существовать десятилетиями...». И далее: «Лист можно видоизменить, сохраняя лишь общее сходство, правда, достаточно, чтобы определить природу листа, и придавая ему более красивый и изящный вид». Вот — лядовские досказывания народно-песенной и детской игровой интонации. «Красивый и изящный», по эстетизму чуждый. Эстетов и эстетство Лядов ненавидел и утверждал: «Им же не искусство дорого, а свое любованье им и поэзия с собою. Словно игра на рояле для институток, — как разучивание для учителя, а потом показ дома для бабушки, для папы, мамы... Причем тут музыки!.. Я Стасова со всей его грубой хваткой предпочитаю всем эстетам. Красоте необходима серьезность. Посмотрите на ребят в играх: тут все строго, и за ошибки и промахи не прощают, а то и бьют. А когда заставят ребенка надеть на душу маску и разучивать стихи или какую-нибудь там парфразу «Стрелочка» (Лядов любил иронически вспоминать по всяким поводам популярную в 80-е годы и позднее мелодию куплетов о «Стрелочке»: «Я хочу вам рассказать, припевом которой: соль — си — ре — фа — ли — соль — он пользовался для вдалбливания в тупой слух на уроках сольфеджио ощущения понаккерда), он (ребенок) желание выполняет, но, поверьте, прекрасно понимая, что это — не настоящее».

Понятно, что Лядов любил, ценил и сам глубоко воспроизводил в своем творчестве детские-игровые припевки и языческие заклинания и обереги и от холода, и от голода, и от зверей, и от дождя, и от порчи урожая. Искусство интонациями наводило сон на ребенка — жаждал детских колыбельных — он обожал и понимал, будто какой-нибудь тончайший ценитель живописной миниатюры. Это легко можно оценить по колыбельной «с котиком» и колыбельной «призыва к гуляньям». Вероятно, утихавшие ажурные фоны для мотивов и междумотивные связки Лядову и его тонкому изящному почерку подсказывала сама славянская богиня Лада, а вернее, тщательно запрятанные в маленьких глазах («не смотри в них — все равно, не увидишь», казалось, предупреждал любопытных лядовский взор) фея нежности и добрейший дух лукавства. Лядовские «досказки» и песни выдают их на каждом шагу.

В интонациях детских песен и припевов Лядов слышал дошедшие до нас фрагменты селой музыкальной старины, первые людские оцеты — почти остоу — передачи мысли напевом, — музыкально, а не речитативной или озвученной речью. Он считал их за добычинный слой песенности, слой никак не «начетнический» и уж, конечно, глубоко языческий. Чуждость к тем или иным оборотам народных мелодий в нем была изумительная, и он жестоко смеялся над обработками «вообще», когда композитор «своим мясом», «своим телом» покрывает красоту напева, будто завидуя народному уму и не доверяя смежсти.

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

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

поэтому, он оценил мысль мою, что споры о том, в каком на сборников песен в художественных обработках самые *подлинные песни*, бессмысленны. Это споры о стиле, а не о старости напевов. Ибо с момента закрепления песен в условиях городской музыкальной культуры каждый способ обращения в условиях городской музыкальной культуры — это способ доведения песен до слуха города. Доведения их в той форме, в какой песни воспринимается на данном этапе наиболее приемлемо, что не значит — более чуждо.

Понятно, что Лядов не перил а путь Мусоргского, т. е. натурализации в художественной музыке бытовой речи (киривда слова), и, пользуясь народными напевами, больше всего стремился дать понять, что не всякая народная мелодия — художественно-музыкальная ценность, но что надо обладать догадкой и уметь выхватить красоту, раз услышавшую, подмеченную, не заглушая ее отблесками, извлечь из натуралистического бытового окружения, как жемчужину со дна моря. «Чтобы дать ощутить в музыке мысль, — надо самому быть счастливым», говорил Шалляпин. Можно это всецело приложить и к Лядову.

Каждая ювелирно гравированная им народная мелодия или детская «припевка» обнаруживает композиторскую смысловость. Каждый из них — миниатюрный, меньше малого, мир музыки, а не виртуозно внешний пересказ напева. Каждая из них самобытна, и самобытность эта не от людского субъективизма (чего нет), а от людского слуха-реца, выходящего красноту напева. По-народному же уметь показать красоту материала — это уметь раскрыть в нем живое и уметь сделать его надолго живым и способным.

Ничего общего с традиционными представлениями об обработках народных песен в лядовском *мастерстве песенной резьбы* нет. Это искусство очень смысловое и, без оглядки, трудно исполнимое. Игра, пгровое до-рекликается тут с «в самом деле», и это на «каждом шагу! Но как впечат-лительны лядовские миниатюрные миры вокруг многообразных народных мелодий-стержиш. Можно противопоставить «доказам» Лядова иные пла-ны ушущенные. Но трудно отрицать в каждом из микроскопических по-строений смысловость и занятность прокицательного художника-умельца.

Уменьшо Лядова в данной сфере можно противопоставить только контрастно противоположные, но оправдавшие себя замыслы. Остановимся сперва на опыте Мусоргского: «Детская» — семь характерных картин 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 психологию. Мусоргский применил в данном опыте выработанные им к этому времени принципы сочинения музыки из наблюдений за человеческими интонациями. Лучше всего они изложены им в письмах к сестре Глинии, Л. И. Шестаковой (от 30 июля 1868 года): «Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене (в это время Мусоргский сочинял «Женитьбу». — Б. А.), как говорят живые люди, но при том так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. *звучи человеческой речи*, как наружно проявления мысли и чувства, должны без утраты и насиливания сделаться *музыкой* правильной, точной, но *художественной, высокохудожественной*. Вот идеал, к ко-

* Читай: звучит.— *Примечание Мусореского.*

тому я стремлюсь (Савашин, Сиротка, Еремушка, Ребенок). Ребенок — это № 1 («С плей») из «Детской», соч. 26 апреля 1866 года.

Действительно, каждый эпизод, каждое зримо реалистическое вокальное пьес звучит «художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее», — речи «маленьких людей» с их складывающимся душевным миром, где довольно ясно различимы принятые воспитанием повадки и рядом очень жизненное, живое, непосредственно детское высказывание и *спросы* (например, «так, лляюшка?»). Вы видите всю обстановку, все место действия, видите ясно и типичный уют детской комнаты интеллигентной русской семьи, слышите *послушных* детей, чутко следящих за взрослыми, довольны ли они. Наконец, Мусоргский строит своего рода гипотезу о возникновении в сознании ребенка догадки, составлявшей для великого психолога музыки «глубь вещей». Догадки о чем-то странном, что случилось с жуком.

Довольно заметна разница между первыми пятью сценами «Детской» в последних двух, называвшихся «На даче» (из детской жизни): № 1 («Кот Матрос», № 2 — «Поехал на палочке» посвящаются Д. В. и П. С. Стасовым — подразумевается, и их детям — семье, с которой Мусоргский был в очень приятном общении. Первые пять сцен великолепны по точности наблюдения за происходящим в детской. Но заметно стремление разгадать в детях по-детски философствующее сознание. В последних сценах больше, я бы сказал, детского приключенчества, «анекдотичности». Тут видны дети в их повадках ребяческих*. В первых же сценах — детская, вливаемая в жизнь, душа, и сквозь описание происходящего, наблюдаемого извне, *стук-стук-стук* во внутренние переживания ребенка.

Мне очень памятно исполнение (и не оди раз) выдающейся певицей, другом всех замыслов Мусоргского и чутко его понимавшей Александрой Николаевной Молае. Причем мне довелось самому ей аккомпанировать и чувствовать все ее намерения. Она, конечно, передавала с исключительным мастерством детские интонации «без сюсюканья под детей». Ей верилось безоговорочно. И вот ясны были две линии. Одна — театр без театра. Гениальное дарование Мусоргского как сценического композитора сказалось и в «Детской». Музыка вызвала полную иллюзию происходящего, что-то большее, чем музыкальные иллюстрации детской жизни. Другая линия — глубже: становление в ребенке размышляющей личности. Поразительно, как естественно это получалось. Смешно называть такое исполнение пением. Голос своими интонациями делал *явным* происходящее в душе ребенка внутреннее, еле осознаваемое стремление разъяснить себе окружающее в его «испуганностях».

Я слышал много-много раз Шаллипина и в операх Мусоргского, и в тончайшей передаче им и оперных фрагментов в романсах его в концертах, и в очень интимной камерной обстановке перед В. В. Стасовым. Я детально помню все безмерные богатства души величайшего русского артиста в неисчерпаемые тонкости его интонации! На пластичных остальных так мало и в достаточно грубых заметках. Но вот передача А. Н. Молае «Детской» Мусоргского кажется пределом проникновения в детскую душу. Конечно, как умная, глубоко смысловая певица — это одно, а как женщина-мать-воспитательница-друг она органически владела душевным миром детей и сама в себе могла его воспроизводить просто и убежденно. Там, где другие оставались, все-таки, певицами и с трудом преодолевали в себе *взрослого*, — тогда казалось, что действительно Мусоргский ошибся

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

и подсовывает нам философствующих взрослых, интонирующих под детей. Ничего подобного не было у Александры Николаевны. Не знаю, что было совершеннее: «В углу», «С куклой», «Жука»? Но передача детских-детских переживаний пьес и «На сон грядущий» звучала подлинной реальностью, переносом жизни в детях, властью умного пронзительного искусства и превращением жизни в образ ребенка.

Мусоргского, — в художественный образ ребенка. Да, в его мастерстве, бывало, в течение одного вечера воскресали маска за маской: и русской мажорки из «Неквитилки» Римского-Корсакова, и пугливой девушки и свою питомицу сказкой про Змея, про Горыныя и про царевну Лягу, и Лаурой и Донной Анной в «Каменном госте» Даргомыжского (не забыть ее интонаций: «Я страх как любопытна» и «Так тошно» в заключительном диалоге), и колдовской Марфой (гадальне до дон Гуан) в заключительном диалоге), и Вильямом Ратклифом Кюп. Не говорю уже о зеве за зевом из поэтичнейших романсов той же «группы пяти»!..

Но среди столь богатого выбора всегда хотелось еще и еще раз услышать «Детскую», в которой мир детских размышлений так тесно был сплетен с окружающим ребенка домашним бытом. Думалось и думается, что Мусоргский, наблюдая детей и вспоминая свое детство, писал «Детскую» как сцену о детях для взрослых. Послушайте, выслушайте в чуткую наблюдательную душу ребенка и поймете то великое, что вы забыли, выскомерили и в суете: как возникает в человеке человек.

В свое время это глубоко почувствовал Лист. Сохранилось письмо одной из учениц Листа к издателю произведений Мусоргского Бесселью о том, как Лист за фортепиано показывал «Детскую»: «Ах, многоуважаемый г. Бессель, передайте г. Мусоргскому, что Лист тогда до мозга костей потряс нас его творением: конечно, оно порою приводило в недоумение, иногда даже шокировало своим отсутствием вкуса и совершенным презрением к формам (т. е. к формам, предуказанным заранее вбитыми в сознание схемами, а не рождаемым содержанием-идеями создаваемой музыки. Не приходится удивляться такой фразе, когда я на своей родине и не только среди ждущих Мусоргский слышал то же в, ум, услышал бы и теперь. — Б. А.), но оно так индивидуально и человечно, — за это ему прощешь всю его неприкрашенность (это тоже великодушие и тоже соответствует «родным нападкам» на Мусоргского. — Б. А.), что чувствуешь себя успешной таким новым свиданием. Волшебные пальцы великого исполнителя выдавали, как он возмужал, перенесенный этой музыкой на зарю собственного детства, к впечатлениям своей светлицы, где, трепеща от первых страхов, 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 нигде, кроме Вашей страны, приурочить эти ребячески и глупо-боние впечатления. Несомненно, Мусоргский не из тех, весьма 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, увлекающая нас за собой, Лист посылал: «Любопытна!.. и как ново!.. 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, пробуждающаяся любознательность к действительности и нервные осознания — вот «Детская» Мусоргского. Лист, всей своей кипучей деятельностью

* Цитирую по книге: М. П. Мусоргский и Письма в документы. Музыка, 1932. стр. 487—498.

утверждавший права свободы творческого изобретения в музыке, не мог пройти мимо композитора, для которого это право было делом жизни и борьбы. Лист, умный, проникательный, в высшей степени «смысленный» художник, понимал, каким подарком была «Детская» музыкальному повороту русских.

«Детская» Мусоргского, в сущности, музыка о детях для взрослых, чтобы вслушивались в детскую душу, в пробуждение в ребятах рассудительности и сообразительности. Зато «Детский альбом» Чайковского имеет совсем иное направление — от взрослых к детям, но и с поспоминаниями, что самому было в детстве интересно, что занимало. Поидауй, вот эта линия — заинтересованности — 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) и 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 нянька, французеска-гувернантка, читая и показывая книжку с картинками, или мать.

Впрочем, неизбежный для Чайковского образ матери сильнее чувствуется в цикле «16 песен для детей» (стихи преимущественно А. Н. Плещеева, а также И. З. Сурикова и К. С. Ахсакова), сочиненных через пять лет после фортепианного «Детского альбома», т. е. в 1883 году. Но развитие мыслей о детстве, лаконочно обнаружившихся в альбоме 1878 года, шло себе являющее место и совсем новое углубление симфоническое развитие в гениальной симфонии детства и детских дум, и детских игр, и детской любви — в музыке балета «Щелкунчик» (1891—1892). Вот три основных этапа обращения Чайковского к образам детства, не считая еще промежуточных эпизодов (вроде 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 склад «Детского альбома» — сложный. Чайковский, сочиняя каждую из 24 маленьких пьес, мог вовсе не цитировать сознательно из запасов своей памяти своих давних впечатлений от музыки. Но, конечно, он не мог запретить музыкальному бытию хотя бы эпохи Воткинска всплывать во фрагментах мотивов песенок, танцев или музыки окружающего народного быта. Очень важно оценить еще одно обстоятельство. В семье Чайковских была оркестрина, в ее звук, 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 и тому подобных посредников оставалась надолго в слухе след чего-то на музыке искусственно «прилипшего».

Обычно, когда плшут о раннем возрасте будущего композитора, перечисляют репертуар музыки, действовавшей на память ребенка. Забывают, что ухо музыканта столько же питается тем, что играется, сколько и как, какого качества интонация слышится. Конечно, в интонации заключается живой смысл произнесения дечной музыки, и поэтому люди так заботятся о чистоте строя — основы правдивой «чистой» интонации. Всякие механические инструменты, естественно, механизмируют и строй и даже характер ритмики. В созвонии композитора это потом отлагается в виде звукообразов «укольного» ритма, вовсе не человеческого дыхания движущихся, но как будто совсем живых. Сила детского впечатления от качества интонаций оркестрины оказалась столь упорной, что была переработана в

ско пародные зарисовки. «Русская песня»: «Мушкетер на гармонию играет: очень смешно, очень смело но простое, очень живописно (пот действительно музыка русского племена!..)» («Амаринская» — тут Чайковский, не подражая галицианской изобретности, наоборот, выдвигает натуральную бытовую интонацию плена. В этих трех сценах «скукольности» не ощущается, нет и механичности интонирующей органики. Сорвался воздух.

Следующая шаловливая «Подыма», затем очень звонкая «Итальянская песенка», за ней милая своей меланхолической мелодией, словно память ей — менччинская сентиментальная «Немецкая песенка»* и контраст только что посещенной Чайковским (1877—1878) полюбившейся ему Италии вновь возвращают музыку «Альбома» к народным напевам этой, так любимой жизни на людях, светлой, лучистой страны. «Неаполитанская песенка» насыщена естественным оживлением итальянских площадей, когда чуть спала жара и население высыпает на воздух.

Итак, за маленькой сюитой из русского быта, ярко изобразительной, Чайковский раскинул в песнях перед ребятами образы далеких стран: славян, французов, немцев и картины уличного, зарождающегося солнечной энергией быта чудесной Италии. Очевидно, вошла идея: дело в вечеру, в то и к ночи. Пора зазвать в постель и чуть пострадать. Тогда звучат оригинальнейшие две песни: «Шлинка сказка» и опять скерцо — «Баба-Яга» — очень редкий и выразительнейший пример фантастики Чайковского.

Известно, что чем сильнее ему не 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 «Манфред» (Чайковский боялся внешней эффектной оркестровой изобразительности «Под Берлиозом»). Валаясь за какой-либо казавшийся ему чуждым жанр, например фантастического, он решал задачу настолько *по-своему* 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 пестороженного внимания к «страшному»), так образы «необыкновенного», причудливого в «Щелкунчике», с поэтичной фантастикой мышиного царства и красотой грез о «розовом море». Наконец, в «Юленте» он нашел совершенно выходящий из всех оперных «мудрецов Востока» образ врача Эби-Хакки.

Так и тут, в «Детском альбоме» самобытный образ являл и ее сказок вписал совсем новую страничку в романтику «Детской», совсем иную, чем у Мусоргского и по экспрессии и по форме. «Нянина сказка» и «Баба-Яга» — две симфонические мишкетности среди наглядных картин детского мира и лирических эпизодов «Альбома».

Остается напомнить об эпизоде «Шарманщик поет». Опять маячил композитора Италия, с ее действительными шарманщиками и уличными певцами. Но тут же — по ассоциации — отзвуки детства и оркестры.

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

* Не мелькнул ли здесь в сознании Чайковского дорогой образ детства — его дедов гувернантки, французешки Фанни Дюрбах?

патциональным «припевакам». Обильность не надо, — только сопоставлять перед слухом детей песни русскую, итальянскую, французскую, немецкую. Мало того, что музыка «Альбом» — клубок мелодий. Языко, что как выими обнаружывается и метод узнавания и различения стилей музыки на интонационных контрастах. 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 происшествий, и карандашные зарисовки родной природы, и сувениры путешественников с маленькими акварельками и т. д. Нечто близкое к этому — все 24 песни, о которых была сделана попытка рассказать и в которых нет ничего случайного, мозаичного и внешне приходящего. Даже перечислитель русской напевности с итальянскими народными мелодиями и кантатной — обстоятельно естественное, последовательно поэтическое из живых традиций: *Рассказ*...

Иной характер, иной стиль, иное мелодическое содержание — более однородное, иная, в общем, природа музыки: это «16 детских песен» Чайковского. Ясно: опп не то, что «Альбом». В «Альбоме» больше желаний занять воображение ребенка и показать, сколько занятного может рассказать и изобразить музыка. Тут: за мелодиями песен облик любящей и заботливой матери, окупающей и наставляющей. И в стихах Пшесеева и в самой музыке Чайковского черты наставничества проявляют себя. А потому в песнях меньше живой занимательности и наблюдательности, но чаще — сентиментальные питования и обычные обороты. Меньше ребячьего и больше того, что взрослые считают необходимым для детей, того, что считается «истинно детским», несомненным признаком детства хорошего тона. Отсюда неровность песен при общей приятности и никогда неотъемлемой у Чайковского ласковости, приветности лиризма. Но зато иногда его охватывает вдохновение — живой лирический порыв и в сознании возникает дорогой образ матери, вероятно, тогда записываются мелодии, полные своей сердечностью каждого человека: «Колыбельная песня в бурю» («Ах, уймись ты, буря»), «Легенда» («Был у Христа-младенца сад»), «Детская песенка» («Мой Лизачок так уж мал»), «Весна» («Травка зеленеет»), «Весенняя песня» («В старый сад выхожу я»), «Знаю» («Уж тает снег»), «Кукушка» («Гы прилетел из горюшка»), «Титюшка», «Мой садик» («Как мой садик»), «Цветок» («Весело цветник в поле пестреет»), «Осень» («Скучная картина»), «Зимний вечер» («Хорошо нам, детки»), «Знаю» («Дед, подывшись спозаранку», и если присоединить упомянутую «Колыбельную песню в бурю» и «На берегу» («Домик 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 музыкальная лапоплетная хрестоматия.

Введение линиями и формами мелодии соответственно стимулам, идущим от образов тоюста, — совершенно. Всюду слышится уверенная, спокойная рука большого мастера в тоюского художника, но за этим всем — сердце, ласково любящее родную природу. Досадно только в *стигавос* отношении, что Чайковский слишком отдал себя в плен стихам. Плещется в этих песнях полукруженье свыше надобности, привычно интампую, уменьшительными именами. Он не говорит: трава, а травка, не сад, а садик, не дети, а детки, не звук, а звукёк и т. л. Действительно, так повелось в русской поэзии, что если писать для детей и о детях, надо обращаться с словом уменьшительным. И даже еще Александр Блок писал о мальчиках, девочках, свечечках, вербочках, огонечках для стилизации детского.

Конечно, плещовские уменьшительные, невольные для композитора
появившиеся в ритме музыки, влияли не только на рисунок, но и на интонацию

мелодии, поникая к «сентиментальности» ее тонус. Чаще всего Чайковский имел обратное обыкновение — от цельной, обобщенной музыкальной концепции схватить стихотворение в сеть музыки, и заключившие 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 ценно охватывает своим настроением все стихотворение. Но и мелодиях уступчивого характера, менее упругих, ощущается воздействие на музыку «стиховых образов мелкого чувства».

Впрочем, это интересное явление проходит через всю русскую лирику и сквозь все романы Чайковского, как своеобразная борьба интонация стиха и музыки, особенно когда стихи упруги и неподатливы. Все же даже там, в 16 песнях, где Чайковский шел за интонациями Плещеева, нет песни без такого музыкального оборота и мелодии, который не воздвигал бы красотой искреннего, правдивого чувства. Именно русское поэтическое качество — *правдивая красота*, слышимая особенно в описаниях русской природы и быта у русских классиков поэзии, передавалась и тут музыке Чайковского. Иногда интонация стиха и музыки («Как мой садик свеж и зелен») сливаются до степени живой, милой, радужной 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 жанровые воспоминания и подарки. Недаром они, — песни, — вызвали столько продолжений в русской музыке: и у Аренинского, и у Гречаниникова, и в детских операх Кюи! «Щелкунчик» — совсем иное и совсем одинокое совершеннейшее художественное явление: симфония о детстве. Нет, скорее, о том, когда детство — на переломе. Когда уже волнуют надежды еще неведомой юности, а еще не ушли детские навыки, детские страхи, когда куклы — будто и живые, а игра в войну — это явление себя мужественным, храбрым. Когда слышат мысли и чувства вперед, в неосознанное — в жизнь, только предчувствуемую.

Словно раздвигаются стены детской комнаты и мысль-мечта героини и героя вырывается на свежий простор — в лес, природу, навстречу неграм, пылю, 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 сваях юных любимцев, в светлом симфоническом мажоре — словно по ассоциации с концом величавой и могучей интродукции глинкаевского «Руслана». Собственный пот и все внутреннее действие «Щелкунчика», завязывающееся в уютной домашней обстановке у рождественской ели, возле игр и подарков, в забавной путанице — кто дети, кто куклы?

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

В своей поразительной симфонической иллюзорности «Щелкунчик» глубоко антитеатральное 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 Петипа явно стремилась только к внешне впечатлятельной феерии, воля композитора была еще упорнее по пути симфонического развития, с чем в балете никак не складывается считаться или понимают его очень наивно.

Что же побудило Чайковского так углубить музыкальную концепцию? Правда, по II акту балета он во многом пошел навстречу жюри и виключил в действие обширную сюиту-дивертисмент из разнообразных танцев: маски в национальной окраске костюмов и декораций. Зато он воспользовался случаем и сделал из антракта ко II действию поликоллежную симфоническую картину плаванья по «розовому морю» надежд (но звукопостроением представления Римского-Корсакова тут скорее можно было бы услышать ночное темное море и светлое от сияния звезд небо).

Сюитой-дивертисментом фарфоровых масок внутреннее действие задержалось, но вовсе не оборвалось в своем нагнетании. Наоборот. Остановиться оно не останавливалось. Стоит только обратить внимание на сильное драматическое напряжение, каково достигает музыка в первой медленной части. Так понятно, что здесь развивается мысль о сопоставляющей мечтам и надеждам юности страстной борьбе за жизнь. Своеобразнейшая среди многообразия балетных вариаций элегическая «Варияция для челесты», следующая за медленной частью, полна всегда своим меланхолическим отблеском — отзвуками глубоких душевных коллизий. Как шубертовский фантасионный «Музыкальный момент», как шумановское вопрошание: «Зачем?», эта вариация принадлежит к небольшому числу по виду скромных-скромных эпизодов музыки. По существу же, это туго стянутые узлы верев, будто бы обезболенных. Они не сочиняются, а рождаются во всей своей «одиночественности» из накопившейся в сердце душевной боли, долго стиснутой. Это все то же: «не могу молчать», глубокая тень среди светлых надежд и иллюзий II акта.

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

Музыка II акта «Щелкушечка» — карнавал, среди которого вдребезг выломывает себе место геническая скорбная ирония. Замечательно, что эта чудесная лирика «стука сердца» — соло-вариация холодной, безучастной челесты.

Прошла облачность. Карнавал продолжается, будто нет сердца. Звучит ослепительный вальс, вновь проходят маски-иллюзии. В конце заявляется себе место тема плаванья по розовому морю надежд, звучащая, с блеском, но с изысканностью шарманки. И потому трудно решить: остаются ли иллюзии 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 «Щелкушечка».

В него включено своеобразное ритмическое развитие, имеющее очень большое значение для хореографической драматургии. Одно уже различие кукольно-механического ритмического и связанных с ним интонаций от ритмики, определенной дыханием и степенью эмоционального напряжения, придает всему течению музыки особый интерес. Образуются яркие связи от явления к явлению и от образа к образу. От ритма кукольного марша увертюры к ритму игры ребят в солдатики, к механически повторным интонациям шарманочного типа — тут играла роль память об оркестровке в детстве Чайковского, «заместившей» свой колорит звучащий в его впечатлительную

напять, тут бой домашних часов с кукушкой и неким специфическим «шипом», от которого, если дело было ночью, хотелось голову спрятать под одеяло — на всякий случай.

А весь замечательный по ритмической структуре эпизод мыльной войны, где так остроумно-контрастно сплелы серьезность симфонического развития и жуткость иронии с игровой сказочностью. Складом ироническую жесткость военной, якобы кукольной, ритмики проходят эмоционально прощания детской взволнованной психики. От простодушного детского страха переход к тревоге за своего любимейшего Щелкунчика, а от этой тревоги за игрушку — к сочувствию сказочному герою сна. Дальше еще позаметно перейденная грань — и начинаются первые проблески в душе девочки еще неосознанного, но манящего чувства. *Это рост.*

Нерадостное чувство нагнетается и переходит в торжественный, мощный до-мажорный гимн — одно из самых ярких заявлений 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 «воспитания чувства». Стоит сравнить аналогичные явления и «Евгения Онегина» от первого выхода Татьяны до конца сценки письма, и «Пиковой дамы» от встречи Лизы с Германом в саду («Мне страшно») до конца сцены в ее комнате и, пожалуй, глубже и мудрее всего в «воспитании чувства» и просветлении души (и прозрении) в Иоланте. В сущности это *три сестры!*..

Внутренняя концепция, почти сходная в трех (а с девочкой, любимейшей уродлиного елочного Щелкуна, в четырех) случаях: потемки души — душевный рост в зорях чувства — полнота жизнеощущения, свет от расплетшей любви. Ну, а дальше — как распорядится жизнь: Татьяна одно — Лизе совсем иное. А в судьбу спутницы Щелкуна и судьбу Иоланты Чайковский не захотел заглянуть, покладув своих романтических героинь у прот счастья...

1944 г.

РУССКИЙ НАРОД, РУССКИЕ ЛЮДИ

Во многих русских операх отдельные действия своей монументальностью создают впечатление фресковой композиции. Оно достигается масштабами действия, участием масс, величием или героической предпринимательностью характеров, размахом музыкального развития и музыкального подтекста. Слыша такую композицию большого, насыщенного музыкальностью пространства и непринужденной длительности, испытываешь высокое наслаждение: от нее, от музыкальной фрески, исходит совершенно особое воздействие, как от величавых пейзажей природы. Талант композитора — талантом, ум — умом, техника своего ремесла — техникой, и, естественно, она должна быть прекрасной, ибо иначе развалится «звучащее здание». Но энергия, мощь дыхания, ощущение силы, словно развертывающей всю совокупность музыки и скрепляющей, связывающей отточенные колеса механизма, — вот тут решают не воля и талант одного человека, а звуково, душевно, к чему от множества объединенных

литературе подобной *Славя* отчаяние. По силе массового выражения величайшего простого цельного чувства любви к родине и патриотической восторженности финал «Ивана Сусанина» не превзойден и в русской опере.

Действительно, очень трудно передать словами светлые, укрепляющие мужество качества музыки Глинки. В его музыке не бывает броских для слуха «экстравагантностей». В ней доминируют охватывающие сердце сила и убедительность, идущие от глубины понимания народных характеров и народного быта, от проникательного — без тени «сплюска» — вникания в народную психику, в чувство солидарности русских людей перед нависшей над родиной грозной опасностью. И рядом с героическим ратником, дальше, дальше — через рассказ ратника о битве с поляками под Москвой — просто и сердечно раскрыто Глинкой в I акте «Сусанина», да и потом, в домашней семейной сцене III акта — ощущение и русского деревенского пейзажа и бытового уклада.

Нет, и сожаления, возможности останавливаться на каждой из замечательных музыкальных фресок — сцен русских опер, где чувствуются дышащее великого народа и его жизнь в несчастье и счастье. В глинкинской «Русляне» изумляют той же силой солидарности и солидности ассоциативного чувства жизни грандиозные фрески Радости: богатырский пир интродукции к опере и финал народного ликования с непотопом *ре-мажором*. А перед финалом полнует сурово-скорбное ораториальное *Andantino* — народный плач по Людмиле.

Еще богатейшая фреска — сцена торга и народного схода у прстави в Новгороде в опере Римского-Корсакова «Садко» *. В чередовании сильных выступлений, малых ансамблей и пышных по звучности хоров, в вострой смелости колоритных по стилям звуков музыкальной цепи арий, песен, романсовых эпизодов (гости из славянского города Веленца), былинных сказов и причетов, духовного стиха нищих и наглых, издевательских скоморошеских раскрывается жизнь цветущего древнерусского города. Конечно, романтика, конечно, не история. Но как впечатляет все это даже историков, передавая средствами интонации нерв и пульс давних эпох русской жизни! Здесь вы живете, на слух, осязаете вековую предприимчивость новгородцев, их дерзость, смелые торговые экспедиции, их общение с народами и их взаимные ссоры на соревновательской почве. Садко — образ былинны — становится реальным характером, смысловым 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 организовано и художественно размещены на громадной фреске торга. А ведь рядом с ней еще область фантастики с нежнейшими зовами Волховы и с непотопой русской плясовой: гульба подводного царства и весь его быт сложены по древисновгородскому укладу, только вот царь подводный потому и царствует так глубоко, что царей новгородских знать не хотели...

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

Росходилась, разгулялась
Сила, удаля молодецкая.

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

Тут не то что марише, грузные подальшепрямые шага репинских бурлаков. Тут сила в питономом размахе, в наклоне и в постоянном ритмизаторе. «Ах, ты поля, поляны...». Больше, наконец, решительный волею удал: «Ах, ты поля, поляны...». Больше, наконец, решительный волею удал: «Ах, ты поля, поляны...». Больше, наконец, решительный волею удал: «Ах, ты поля, поляны...».

Но есть и личная суровая fresca — собранная на защиту государства русская рать: пролог к опере Бородина «Князь Игорь». Бородин — композитор, обладавший замечательной способностью сосредоточения энергии музыки в веских, массивных, плотных пластах. Это словно бы в контингентах музыки и веских, массивных танцев. В музыке пролога — всякая раст дикой поле его же полувещных танцев. В музыке пролога — всякая история русская как история обороны родной земли. В ней, в ее серьезной торжественности, сдержанной, спокойной, звучит убежденность миллионов, уверенность в своей стойкости и непреодолимости.

Столь же широко и плавно, величавыми эпическими песнями-картинами развернута музыка «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова и особенно в той части, где музыка повествует об осажденном городе — ночное стояние в Китеже и уход ратников в бой (их песня сурового мужества) и, наконец, в великой «Сече при Керемисше» — одной из вершин оборонного русского эпоса с симфонического стиля Римского-Корсакова. Здесь же надо вспомнить о ночной сцене веча и восстании пенской вольницы в «Псковитянке».

Итак, если сопоставить приведенные примеры музыкально-фrescoного письма, мы почувствуем в них единый, волевой цикл, цель которого создать высокой художественной значимости звукопись о русском народе, о земле и родине в сопоставлении народом и мощно им обороняемой русской государственности¹. Оил, конечно, различия по стилю и темпераменту, масштабам звукоизощательства и динамике музыки,— что естественно,— но славы по целеустремленности.

В них, в музыкальных фресках истории русского народа, оказалась блестяще осуществленной идея русской музыки, как искусства великого народа, с выдвинутым на первый план — в литонационном 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 народных героев и обыкновенных русских людей, становящихся героями, как только встанет гроза над родиной.

В редком из создаваемых музыкой характеров русских людей нет следов песенности. Не песни как напева или непрерывной пятады из песен, но песенности в широком смысле, как коренного свойства русской интонации, что так сочно проявляется и в крестьянской старинного уклада словесной речи. Конечно, в оперных характерах, чье становление складывается на большом протяжении в нескольких драматических ситуациях, в «составе характера» может входить и песня (скажем, в «Хованщине» Мусоргского песня Марфы-раскольниковы «Исходила младешенька» — народная, 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* «проявления» звуков, что передается в музыке инструментальной. И не только в области мелодии (в смысле интонационного приподнятия очень волнующий мелос Чайковского), но и в тонко психологизирующей гармонии. К примеру, последования гармоний во всем развертывании драмы сюжета дара Бориса на протяжении

онеры («Борис Годунов») — это необъятный мир душевных внутренних процессов. Смены гармоний отражают чуть ли не каждое резкое сменение биений сердца. Да не только резкое, сильно полнующее органами, а полнующее к сыну и дочери и выливающее в дальнейшие их отражения в каждом из элементов музыки, образующих характер Бориса.

Именно, не только строительство мелодической и гармонической ткани, но и обусловленное их, возникшее из них, мелодию и гармонию, чувство. Чувство вот именно такого, а не иного музыкального выражения, составляет основу, из чего возникает ощущение реальности музыки, а, апаяет, и образов, и характеров, и драматических ситуаций. Удивительно убедительной стороной всей музыки Мусоргского является его мотивировка характеров правдой интонации. Оп с непостижимой 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 особенных изобретениях. Да вот! Он гораздо чаще, чем это кажется, удовлетворяется очень простым звуко-сочетанием. В других случаях, у других композиторов оно будет для обобщения, или, наоборот, холодно, а у Мусоргского от какого-то «чуть-чуть» в обороте рисунка возникает жизненная интонация. Укажу на диалог Бориса с Шуйским, где столкнулись два сложных характера, как тут значительно каждое интонационное «чуть-чуть». Даже выдающийся музыкант Римский-Корсаков не всегда понимал и оценивал смысл такой детальной работы над интонацией. Он шел к обобщениям во имя логики формы и музыкального зодчества и жертвовал деталями интонаций. Но сила в правде выражения, заключающаяся в музыке Мусоргского, преодолевали насилие со стороны иной системы музыкального мышления — системы звуко-зодчества². И характеры Мусоргского жили и живут даже под наведенным на них слоем формальных исправлений, эстетически оправданных, но псушающих драгоценные интонационные «чуть-чуть».

Великолепны построения зодчего звуков Римского-Корсакова, но первостепенность и обаяние характеров и правды психореализма 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 стройку», а в своей живой природе: он звучит и ритмуется, ибо в нем пульс человека. Тогда понятны все интонационные «чуть-чуть» гениального музыканта-психолога Мусоргского, хотя с позиций эстетики звукозодчества они казались бы утопичными.

Отсюда, из этого родника, возникает искусство характера не только в операх, но едва ли не в каждом из романсов Мусоргского. Собственно говоря, какие тут романсы: драматические монологи и сцены, звуковые человеческие сердца, картины крестьянского быта в изобразительно-драматургическом аспекте, — вот чего любил Мусоргский. Даже крестьянская «Пярушка» отражает характеры и превосходит своей сочностью многие картины передвижников. Образ замерзающего убогого мужичка в «Трепаке» — немой, ибо он еще поет, но интонационные окружения достигают звеньями выразительно-образных интонаций, манеры, пасмы одна за другой. Если даже это «музыкальная проза», т. е. вид музыки, где метрика отстоявшаяся в эволюции музыки форм не имеет значения, — пусть так, давайте изучать закономерность такой прозы и научимся ей следовать. Из подобного рода ценн[ых] интонационно-

позвоительных вещей возникают многие характеры у Мусоргского — цельные, реалистические. Звенья могут быть различного качества и оторванные друг от друга, что в опере естественно, а если их мысленно сопоставить, они дадут единый образ (например, Шуйский в «Борисе Годунове» или Марфа в «Хованщине»).

Порой 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 интонацией оркестра во вступлении возникает образ Татьяны. Иногда характер складывается почти только из послышков, речитатив и взаимобращений (Голова и Писарь — из послышков, речитатив и «Майской ночи» Римского-Корсакова, а рядом с ними стоит поставленный князь Хованского в «Хованщине» Мусоргского). Иногда характер — это одно ариозо, одна ария, за которыми стоит образ большой, чем, казалось бы, позволяет лаконичность формы монолога. Удачайший пример — три характера и образы — предводители своих стран: варяжский гость, гость Индии и гость Италии (из Веленда — Веленда). Характер преимущественно ясно и выразительно слышен в песне варяжского гостя, а образы стран — в песне индийского 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-интонационная. 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 кантилен и соответственного качества арий и плавных речитативов с ариозными ответвлениями, т. е. характеров, где песенное начало с развернутым дыханием составляет главное усилие и содержание, остаются Глинка и его подлиннейший 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 не так мыслил Глинка и Бородин. Они воздвигают вокруг столь величавых лирических курганов восполняющие их «малые скаты»: прощание с дочерью Сусанина, его мужественные, властные прекрасные ответы прагам, его речитативы — *речи наедине с собой*, — каждый из которых тоже мелодия, выразительнейшая по гениальной простоте и прямоте. Ария Руслана объединяет в себе симфонические реплики оркестра, изысканные и обаятельную — поле, уселное костями, — и сны душевных состояний Руслана.

Ария мощного размаха окружена руслаовской же музыкой сочайшего мелодического наполнения и благороднейших речитативов, которые требуют певца 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 призывы к спящей зачарованной сном Людмиле (IV акт) и ласковый прилет к ней, пробуждающейся к жизни (V акт), — и это не все, но уже в перечисленном — богатейший комплекс мелодической, ясной и светлой, щедрой музыки, именно музыкой в полноте ее выразительных средств, кинутой на создание одного характера. А рядом с Русланом — Людмила, Горислава, Ратмир, наконец, Финн с его колоритной балладой.

гда из вариационных эпизодов возникает монолитное философское постижение яркой образности.

Характеры Гориславы и Ратмира, столь же лирико-эпические, столь же ослепленные сердечным теплом, такие определяются центральными арями, для каждого из них глубоко отличными по стилю. В развитии всей оперы характеры действующих лиц — это скрещивающиеся пути освещающих путь и мысль мелодических родников. Стиль музыки характеров Глинки — его ясность и пластичность — обусловлен прямотоном психики главных действующих персонажей обеих его опер.

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

Чайковский владел умением проникательно наблюдать, обобщать и рассказывать из «жизни психики» то, что волновало, и слышно воплощало, не только лично его, как интимно свое, по множеству людей и ставилось им близким. Если русская лирика и сжимается до предела только личного, она все-таки стремится к объективации и обнаруживает себя в общительнейших интонациях, ибо личное — оттенок, колорит переживания всем ведомого чувства, не своего только чувства. Очень субъективно окрашенных, не общительных романсов Чайковского совсем не так много, как привычно думается. Чувство для него чаще всего драматургически ценный объект и обнаружение характера людей. Наблюдатель-драматург идет впереди созерцателя. Тем и достигаются необычайная эмоциональная общительность, сила и страстность высказываний.

Не драматургична и потому уявляет характеры и если не субъективно, то очень созерцательна и замкнута романсность Римского-Корсакова и потому в корне противоположна и Мусоргскому и Чайковскому. Но зато она не может достигнуть душевной открытости, такой смелой даже в лирических признаниях-монологгах типа «То было раннее веселье» и особенно «День из царств». Сферой интимнейших лирических признаний, всем близкой, общительной, становятся опера «Евгений Онегин» и всецело «Иоланта».

Нельзя весь лирический строй Чайковского принимать за интимные личные признания. Чайковский слишком драматург и слишком наблюдатель и знаток людских характеров, чтобы только «самонаблюдаться». Зато его интонация — так общезначимы и «одоходчивы». И потому формы его музыки обнаруживают в себе тщательную направленность на восприимчивость слушателей. Усиливается эмоциональная значимость тоновых взаимоотношений и ритма как психически воздействующего элемента музыки, а сама, казалось 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 — преимущественно 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 же искусство доводится Чайковским до степени звукоодушевления, когда искусство звуко-водчества не замечается (оно всегда есть у него, но не искусство звуко-водчества, как это бывает иногда у Глазунова). [...]

В характерах опер Чайковского переплетаются интонации самых многообразных качеств, и потому-то его характеры-образы так сложны. В «Пиковой даме» композитор сам экономично превращается из драматурга — сплетателя масок — в задумчивого лирика переживаний, в композитора музыки нервного тока высокого напряжения.

Основным характером обычно представляется характер Германа, человека противоборствующих искаженных чувств, но прямого в своей последовательной одержимости двуличной страстью. На самом деле это исследование эмоциональной пружиной трагического действия оперы служит мерило. Эмоциональной пружиной трагедия вспыхивает оттого, что ее примодушное, четкий характер Лизы, и трагедия вспыхивает оттого, что ее примодушное, открытость ее чувства составляют решительный контраст искаженному чувству в сердце Германа и искусному бытию страсти, совсем не примодушному характеру Графини. Действительно, сложно лианы, сплетаются чувствованья трех главных характеров, и как усложнились человеческая психика, если русская музыка стала способной выразить все это в столь четких формах со столь неотразимо убедательной интонационной экспрессией.

Оба призывания Германа (Лизе: «Прости, небесное создание», и Графине: «Если когда-нибудь знали бы чувство любви») дышат почти в родственных интонационных гранях, — именно на это надо обратить внимание, ибо его мутнеющий от страсти ум путает и сплетает объекты своей страсти: добывание любви девушки и добывание тайны карт. В экспрессивнейшем обаяривании чувствования, при поддержке, вмешательстве и досказываниях оркестра, симфонически непрерывно превращающегося из одного состояния в другое, человеческие голоса звучат совершенно 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 плечатяющей музыки, и не в меньшей мере — в окончательном торжестве примодушная Лизы. Ибо в сочувствии красоте ее цельного чувства слушатель находит высшее оправдание всему произведению, что и было замыслом композитора.

Торжество цельности и непреклонности душевной еще сильнее проявляется в образе Иоланты³, в последней опере Чайковского. В нарастающем, сверха пластично, через все действие восхождении музыки и свету расцветает и характер Иоланты, как только она познала чувство любви.

Душевная стойкость, цоциализующаяся в русских девушках и женщинах через раскрытие сердца в любви и сочувствии, а тем самым рождение личности в пробуждении человечности — лирическая притягательная тема для русских композиторов. Иоланта в этом отношении далеко не единственный женский образ, но зато не драматургический характер. Параллельно Иоланте, но уже русско сказочно-былинными образами — девушка-Снегурочка, царевна Волхова в «Садко» и царевна Лебедь в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова — воплощают все то же стремление к человечности, раскрывающееся в любви: музыка теплеет, мгновение за мгновением, следуя за расцветанием образа.

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

ним трудом, перенесло в сказках на природу индигитипу стать человеческой и воплотило мысль в прекрасных образах музыки. Музыка ведь очень присуща способность передавать процессы одушевления... В своих сказочно-поэтических образах Римский-Корсаков слагался эти, под-сказываемые народом, процессы одушевления, одолевая природу со стойкостью и прямодушием, с верностью в любви. Изображая де-личьи существа, тоскующие по человеческому чувству, он паделает их музыкой своеобразного стиля: кажется, если бы олюбившееся нам в при-роде красивое явление стало одушевленным, — оно запело бы вот так, как поет музыка Римского-Корсакова. До такой степени убеждает нас его изображение сказочника-музыканта, до такой степени мы верим создан-ному им музыкально-сказочному языку.

В иной мир, мир родной истории, ведет «Псковитянка». За отдель-ными характерами — народ-хор, мощно фресочно трактованный в трех главных своих выступлениях: на вече, при встрече Грозного и в финале, но всенародном плаче по «дочери Пскова» — Оляге и одновременно по-вольности древнего города, но плаче светлом, как на древних тринах, т. е. с верой в права жизни. Тут больше, чем плач псковичей, чувствуется голос народа, чувствуется сурово-летописный, мерный и степенный стиль оперы, соперничающей моментами — вот хоть в этом заключительном хоре — с «Игорем» Бородина. Именно своей мерностью и степенностью музыка сама же поднимается над страсти и коллизиями действия драмы, по-зволяя почувствовать силу высоких народных помыслов о родине и го-сударстве. Здесь Римский-Корсаков providательно шел дальше народни-чества. Появляю, что в начале сценической жизни «Псковитянки» моло-дежь была с энтузиазмом подхватывала лияни волюнтаризма Пскова и не замечена другая лияня — исторически оправданный Грозный в его идею первенства государственности (Москва). Римский-Корсаков раскрыл драму борьбы Пскова, но я то же время, введя летописный мерный тон, дал истинный масштаб событий, в котором тогут преходящие испытания.

Замечательно уже самое начало увертюры «Псковитянка», первые ак-корды ее. Слово разпертывается летописный свиток (любопытно и даль-нейшее проведение этого последования в опере). Нельзя сказать, что «Пско-витянка» лучшая из русских опер по совершенству характеров, но их целеустремленность, стойкость, цельность рядом с прекрасными народными сцениками, где нет озорной толпы, а есть глубокое сознание достоинства своей «векости» (опять вспоминается пролог к «Игорю»), 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 «Псковитянке» народное звучит более ораторially, чем действительно драматически (т. е. ближе к Глинке и Бородину, чем Мусоргскому), и возгласы на вече не составляют главного в выступлениях хора *. Зато ощущение народа как носителя идеи государственности дано в «Псковитянке» с большей убедительностью и мудростью.

Мусоргский еще не постиг такой постановки темы *народа* в своем «Борисе Годунове». В «Хованщине» Мусоргский уже овладел подлинным идею государственного объединения и всю компенцию образно выразил *темой рассвета*. Но он то ли не успел, то ли не почувствовал в себе сил запернуть аналитиче этой темы плаче, чем свел все и трубам петровских потешных: ни симфонически, ни театралью это не звучит светлым убеди-тельным завершением. А хор псковичей, оплакивающих Олягу и «Пско-витянку», содержит и в своей тональности, и в мелодии, и по всей мерной

* Римский-Корсаков пропницательно и умно — теперь я понимаю это — закончил вече на уходе, а не по-мeyerберговски — «спотрясением мечами».

поступи величавое спокойствие и доверие к жизни. Вернее, это мерный ход истории и голос русского народа. Здесь, в финале, уже нет исконной и Пскове с их бытом и текущими спорами. И как из музыки «Игоря» и Бородина в конце концов вытекает, что дело не в несчастливом походе Бородине и удаче половцев, ибо в следующем походе может быть обидная Игоря и удача половцев, так и из музыки «Псковитинки» разное распределение удач и неудач, так и из музыки «Исконитинки» Римского-Корсакова вытекают идол борьбы за государственность русского народа и глубокая уверенность в ее победе. Судя по величаво-слетлой музыке финального хора, такой конечный смысл замечательного произведения.

Народ бунтующий, пирующий, страдающий, радующийся, посторженый, народ в отдельных группах или персонажах отобразен верно и мощно едва ли не у каждого из русских классиков музыки. Но они же поднялись и выше: народ-певец, народ — хранитель государства, а поднялись, словно поднявшись и над собой, народ — судья и мыслитель. Замечательно это нашол и почувствовал Глинка еще в интродукции «Сусанина»: «В бурю, во грозу».

Кончилась увертюра. Поднимается занавес. Звучит могучий голос хора. Очень трудно услышать в людях, в крестьянах на сцене тех обычных поселенцев, которые вскоре будут встречать ратников, а дальше сочувствовать молодым, желающим ускорить свадьбу. Словно на какой-то момент хор выключен как бытовой образ, а воспринимается лишь как пластичный голос народа, как образ-поэзия. То же и в финале «Славяне». Безусловно, это могла говорить в Глинке ораторская логика. Он любил и глубоко понимал Гоголя. Но последовательность такого рода оперных переключений хора и хора народа в идол-образ Народа указывает на переработку оперно-бытовых черт и сцен в ораторскую-симфоническое действо. Возьмем «Хованщину» Мусоргского. Чем так полнует и замыкает даже требования повторяющийся хор в заключительной сцене в стрельцкой слободе? Неужели так волнует ситуация со стрельцами? Они в своем сюжетном поведении вовсе не отличались привлекательностью, чтобы так им соболазновать.

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 обречен историей, хотя и стоит еще перед стрельцами. Это прощанье со старым укладом жизни (жизнь жизни-то своей же, родной, русской!) на грани новых времен. Мусоргский — великий музыкальный драматург. 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 творческое явление, которое изумляет своей единичностью и неповторимой красотой внутреннего влечения, раскрывающегося через имманентную внешность. В мысли у меня, конечно, вторая богатейшая (действительно мотко названная!) симфония Бородина, произведение полнейшей значимости.

Если подойти к нему с бытовых позиций, как делали не раз, то можно только сказать, что и естественно увидеть в симфонии и пиршество, и пиршество на пиру, и костюмы, и позы пирующих, словом, весь княжеский быт древнего ли Киева или Тмутаракани. Бородин пишет так сочно и ярко-образно, что по его звукам можно восстанавливать мозаику. Но ведь все эти роставания живописного из звуков скорее всего даны воспоминаниями поразившей нас музыки, либо одно из средств рассказать о ней. На самом же деле, мы всегда хорошо знаем: музыка содержит в себе больше и глубже, чем удалось выразить словами.

Бытовал изобразительность Бородинской симфонии несомненно присуща ее музыке. Ее массивы, ее светотени, динамика и ритмика действительно соответствуют не только нашим представлениям о *богатырском*, но и чувству богатейства как совершенной степени мужества, силы и энергии. Мощности, полноте, энергии предельно сжатой спирали — вот начало, закладка симфонии. В этой всепокоряющей унисонной фразе слышится былина о Святославе: никому не сдвинуть русского народа с родной земли. Слышится, как чей-то на дальние просторы прокативший суровый, грозный глас.

Завыл *тон*, интонацию непоколебимой уверенности я раскидав ее в звучащих удали и любованиях, Бородин уже на всем пространстве симфонии этот *тон* не оставляет. Меняются темпы, размеры, нюансы, формы каждой из частей симфонии. Сменяются состояния, темпы. Скорее стремится, будто конь под джигитовщином; наоборот, в медленной части музыка почти недвижима, — словно красавица, очарованная пением, слушает себя же, застыв в созерцании. Радостно и в финале — сосредоточения ли то в боевых играх или прыжки веселья на пяр. Музыка звенит и поет. Одно ощущение исходит от всей симфонии — утверждение силы, вернее, торжества существования, красованья жизни, любованья жизнью. Но выражено это здоровое жизнелюбное утверждение в волнующей осязаемости образа родной страны, откуда возникает неприменное желание отыскать программу. Звуковое, из звуковых отражений возникающее зеркало всей родной страны и народа, вкорененного в землю, народа, у которого «силы дерзываются», по былинному слову-образу. Нельзя сказать, что здесь ступени человеческого движения, порывистость, нервность являются главным стимулом развития. Развитие? Да есть ли оно в этой особенной из вообще особенных русских симфоний?

Вся симфония — *состояние* колоссального организма, его дыхание, мощное, глубокое, длительное, в состоянии это отражено в различных фазах проявления жизни, в любовании своими силами, своим чувством, в играх и в веселье, как торжество плодородия земных благ. В этом смысле финал, действительно, гигантский *лар*. Впрочем, былинные образы связываются с симфонией на всем протяжении музыки, и в общем все-таки дело тут не в отдельных бытово-былинных этикетках. Страна — дыхание — сила — радость сознания: живу — осязаю землю, мужество, достоинство, — вот все эти я близкие к ним ощущения собраны Бородиным богатырской хваткой несоизмеримого таланта.

Вовсе нельзя сказать, что симфония эта — пример гениального музыкального зодчества. Ее соборность — это ход мыслей вокруг объединяющей идеи. Правда, здесь Бородин сконцентрировал, чем где-либо. Конечно, перед ним носились основные контуры всего дроздовления, но создавал он ее не как зодчий музыки. Он шел индуктивно. Его творчество напоминает неторопливое плавание по гигантской русской реке. Руслó в обиходных чертах известно, но сколько на пути еще неизвестного, прекрасного!

В Бородине-композиторе, как никак, отражаются ум и метод ученика: он длительно наблюдает и по ходу наблюдений обобщает. Оттого в каждой интонации у него — сок, сочность, свежесть. Образ — результат продуманных наблюдений и ощущений, и уж если Бородин что закрывал в том или каком звуко-образе, — он схватил явление мотком и цепко. Разбавлять его образы возможно, можно их даже отесывать и полировать по редакторским излияниям, что и происходило, но там, где чувствуются корнилов, бортинское, уж всецело сложившееся, его здравым ясным умом и сердцем выношенных, — там не сдвинуть, не сломать.

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

и хаотичная масса «заметок», превращал их лишь время от времени в довольно крупные «статьи и отчеты». Он не ускорял мерного хода своего плывания по намеченному руслу и доводил свою мысль до завершенной отглаженной собранности в редких случаях. С Игорем так и вышло: оборвалась жизнь, прежде чем ученые основы. Со второй симфонией — иные хотя были познаны прочные основания. Со второй симфонией — иное дело. Самыми темами, изумительной рельефностью их интонаций Бородин заложил фундамент и вывел стены солидной прочности. Мельчить или заложил фундамент и вывел стены солидной прочности. Мельчить композицию он явно не хотел. И сколь бы ни была необходима помощь друзей, толкавших композитора, эта симфония всецело насыщена *бородинством*, его громадным собирательным, мерным творчеством.

Вдумываясь в некую неслучайную интонацию, пытаешься уловить образ, можно почувствовать упорное, зоркое стремление уловить образ — смысл русского: в стране, и народе, в исторической жизни. Основное. Характерное. Масштабы. *Поступь*. Сознание своей силы и заложила *.

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

Во второй симфонии слушатель свободнее в отборе образов и их толкования, чем в опере-сказании Бородина. И, однако, не уйти от вкоренившегося ощущения: тут *русское* и далеких исторических масштабах, но родное и ныне сейчас. Такого народа не поколебать, музыки такой красоты не сложить дважды, ибо здесь великая мысль композитора отразилась в четырех состояниях народной думы. В эпоху индивидуализма родилось произведение 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 дышало гитантекой страны — в любой из характерных бородинских интонаций. Он по-гомеровски впечатляет, что слышит и что видит.

А жизнь не только шествует, 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 истрадавшей душой и совестью. Нашелся музыкант-характеролог, который еще до обобщений Мусоргского почувствовал справедливо в том, чтобы в музыке сказать о людях, *тогдашних по городской мостовой*. Не так много было сказано, но метко. И русские композиторы потом уже не пытались равняться ни с «Ситуационным советником», ни с «Червяком» Даргомыжского, где почувствовались, казалось бы в пустяках, интонации гоголевской «Шпильки». 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 вещам. Даргомыжский дал многообразнейшую серию типовых портретов незаметных людей, вызывая оборотами интонаций и ритмов впечатление зарисовок. Если перечислять знаменитый для эпохи журнал «Искра», легко понять и знаменную остроту музыкального пера Даргомыжского, и близкое его соседство с лирикой Курочкина, и корни его, своеобразного ботаника. Вот тонкий

* Откуда и юмор Бородина: не от сарказма, не от издевки, ибо надо всеми «кричащими» характерами, чувства, ласкающий господствует всецелое чувство мечтой и реальностью.

портрет-идиллия «Мне минуло шестнадцать лет» — своего рода чудная литография, ибо так часто можно увидеть на литографических воспроизведениях эпохи вот такое лицо, от имени которого поэтесса романсе «Старый капрал» — зарисовка совсем контрастного содержания: осужденный на рассказы старший служака, подбадривая ведущих его лесной командой, рассказывает простую жизненную драму. Эта сцена в тонах скромного житейского повествования, словно все происходит в самой обыкновенной обстановке, единственная по своему выполнению: так и совершенстве своим спокойно владеет рассказом музыка, что, по силе социальной иронии, разве что рисунки Домье можно сопоставить с мастерством интонационной характеристики из простейших послелованных звуков, которые присутствуют Даргомыжскому. Опыт по контрасту можно сопоставить два портрета двух пушкинских мельников. Один — сочный, жанровый, живописный — мельник в опере «Русалка», фигура, созданная из гибких — помещь лукавства и жадности, сродничества и глубокого обращения на себя чувства солиста — интонаций. Другой портрет — юмористический, словно вычерчен острой иглой, с абсолютной житейской точностью и поразительным лаконизмом изобразительных музыкальных средств и смыслом интонирования стихов: «Зоротился почью мельник» * — и вот повествовательная интонация, как серьезный приступ:

Именно! что за сапоги!

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

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

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

Иль мутит тебя лукавый?
Это ведро...

— тут решительный интонационный каданс 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, слетевшая на гармоничнейшее сочетание интонаций речи (стиха) и интервальных, т. е. музыка, это камерное по своей ювелирно-интонационной работе произведение было «лебединой песней» композитора — характерного портретиста и психолога человеческих интонаций. Он очень расширил диапазон выразительности русской музыки, особенности в области речитативов и особенно архаичного («напевного») речитатива, в чем пальма первенства все же за Глинкой. Но, главное, ввел в круг «объектов» музыки целый ряд, даже слой людей, которым раньше не полагалось иметь душевной жизни. Даже трагизм чувства любви у Даргомыжского теряет смысл человеческого любви вообще, получая реальное интонационное качество любви человека такой-то социальной категории, и между «Дон Жуаном» и «Титулярным советником» чувствуется в интонациях огромный разрыв. Конечно, влияние характерологических идей Даргомыжского, имело большое

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

значение для Мусоргского и его опыта психологизации оперных характеров на основе интонаций человеческой речи без помощи мелодических обобщений («Женитба»). Путь этот был и туник: к разложению культуры модной в то время, был вскоре оставлен самим Мусоргским. Кроме того, Воровский снова раскрыл, взял за опорную точку глицинический метод создания характеров, широкие перспективы перед русским оперным мелодизмом. И это параллельно завершению Чайковского, как драматурга-мелодиста, уже в своем «Опричнине» (1872) выдвинувшего оперу — исторический роман с соответствующей галереей портретов-типов. Замечательно, сколько драматических, ярких кульминаций достигает Чайковский, подавая то и том, то в своем ракурсе мелодию хора опричников!

В стремлении осознать музыкально все больший и больший круг явлений действительности русские композиторы создали колоссальный фонд звукоотражений жизни. Заветы Мусоргского: «Жизнь, где бы ни сказывалась, правда, как бы ни было солово, смолал, искренила рочь к людям...», и еще по-другому: «...Мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите, какой бы сюжет вы ни избрали для беседы с ними», никогда не уходили со страниц русской классической музыки. 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 прелестные и восхитительные виды. Дубовые, каштановые рощи, аллеи из тополей, фруктовые деревья в цвету, хижинки, окруженные огромными розовыми кустами, — все это более походило на английский сад, нежели на простую сельскую природу. Наконец, Пирзнейские горы, с покрытыми снегом вершинами, поразили меня своим величественным видом...».

«Места, концы мы проезжали, чрезвычайно живописны — каштановые деревья с той стороны, где лежал путь наш, защищали нас от солнца; некоторые из них величаны неповторной; в глубине долины, или, лучше сказать, ущелья стремился 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» — пропавшей, за которыми должно раскрыться что-то прекрасное, обаятельное, к чему эта романтическая музыка подготавливает?! И действительно, за интересом, внушаемым начальными тактами глицинической «Хоты», следует мелодия хоты с вариациями, один другого вкуснее и заманчивее. Прошлись по обаянию настоящего ожидания слуха — как в Испании не обманула материя так поэтически вступившего в нее Глинка. Два описания приведенных фрагмента взяты из писем его к матери 29 мая 1845 года — из городка у подножья Пирзнейских гор

* М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II. М.—Л., 1953, стр. 292—293.

В дальнейшем ссылки на это письмо приводятся в тексте с указанием тома (т. I и II) и страниц (Ред.)

« 3 июня 1845 года — на первого увиденного им испанского городка Пампелуны, куда он добрался на лошадях через самые высокие горы. В Пампелуне же Глинка в первый раз услышал мотив и увидел, как танцуют хоту («лирика жива и занимательна»).

Едва ли но с того времени, как в детстве Глинка с увлечением читал книги путешествий и «о странах вообще»*, он возмечтал об Испании. Потом — осознание, когда он был в паче 30-х годов в Италии («Еще в Италии, 14 лет тому назад, — пишет Глинка матери в 1844 году, — я намерен был посетить этот любопытный край и уже тогда начал учиться испанскому языку...»), та же мечта дразнила 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 попятно, как происходит в человеке, питающемся жизнью у ее родников, накопление творческих токов.

Въезд Глинки в Испанию (июнь 1845 года) описан им с энтузиазмом, понятным всем путешественникам не туристского склада, т. е. тем, для кого посещение зелеными воображением страны равно ступлению в землю обетованную. Глинка очень точен и положителен в своих отчетах для матери, за него беспокоящейся. Но вот в том-то и прелесть, что за этой долготой поволоде расчетливого путешественника прорывается восприимчивость артиста до глубины души. До глубины сердца и интеллекта, обрадовавшего — наконец-то — счастливым видением давно манившего миража, теперь ставшего реальной действительностью.

И преходя, и переезд через горы, и, наконец, непосредственное осязание подлинной испанской музыки и танцев — вот из чего выросла вскоре порвал из испанских фантазий и увертюры Глинки: «Арагонская хота». И до сих пор она — живой свидетель, документ этого замечательного артистического путешествия. Обстоятельно и вдумчиво вклинял Глинка свое художественное сознание в великое искусство Испании. Но, заметая, что в тогдашней испанской музыке на поверхности находится итальянизированный искаженный слой, он сразу же стал искать, входя все глубже в народные слов, живую народную интонацию. Эти поиски музыкальных родников Глинка соединял с глубоким же освоением испанского языка.

Поразительно читать его письма-ответы к матери о путешествии и ощущать, как абсолютно ясно было для него то, что и теперь не многим понятно: что музыка начинается, как и язык, с живой интонации. Это было для Глинки несложно, и он сам на себе в своем опыте освоения испанской национальной музыки лично проверил, как необходимо докопаться до первоисточков — до музыки народа в ее чисто питональном предзнаменении и бытовых общеплах.

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

* В опыте «Российской библиографии» В. С. Сопикова, в переиздании СПб., 1901, под редакцией В. Н. Рогожина, книга значится под № 4862 (ч. 1, стр. 104). Ее подарил Глинке дядя, Арсений Андреевич, упреждавший, что надо любознательному мальчику, и осязательный прав. Это чтение положило начало любви Глинки к географии и странствованию. Полное заглавие: «История о странах вообще по всем краям земного круга, соч. г. П. р. в. о, сокращенная г. Ла Гарпом, содержащая в себе достовернейшие примечания, самое полезнейшее и нагляднейшее изображение доказанное в стрелках света, до конк достигали европейских; о нравах жителей; о верах, обычаях, науках, художествах, торговле и рукоделиях, с приобщением семейно-искусственных черт и наиболее живых и любопытных; перевел с французского М. Неревкин; 22 части, Москва, 1782—1787 в 8°».

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

По все-таки всегда музыка и музыканты. В Мадриде: «живу покойно и хорошо на профессиональных испанских вечерах, поющих и играющих отлично, и я переписываю их песни и записываю в особую книгу для этого книжечку». В Андалузии, в Гранаде: «Это время [Рождество] мне предстает возможным, более чем когда, изучить нравы, песни и пляски адептов житейской, стоя на ногах своих знакомых, а по-здешнему испанской имеет право ходить в дом, где пляска и веселье» (там же).

В этих испанских письмах весь Глинка, настоящий, живой, впечатлительный, легко и свободно дышащий, не ограниченный, не скованный дряблостью, скупостью, тупостью, завистью. Живя в Испании, пеня и любя домашнее простодушное музицирование, он знал, что за это общение с людьми он не попадет в категорию пьяниц и легкомысленных «праздных гуляк».

В письмах из Андалузии искрятся названиями цветов и деревьев «оливковые деревья, вечнозеленые дубы, агавы — далее несколько пальм, накопек, апельсиновые деревья, кактусы, лавровые деревья... фиалки и артишоки... фиалки, гадюшники и нарциссы... фиалки, гадюшники, анемоны и множество других цветов наполняют воздух ароматом...» (т. II, стр. 346).

Словно бы читаете письма путешественника, всецело занятого описанием природы, климата и условиями жизни, географа, и хозяйственника, и поэта. Вот еще впечатления от Sierra Nevada: «...горная цепь, величественная, как Альпы, представляет прелестный контраст с знаменитой равниной Гранады (Vega de Granada); необычный горизонт, открывающийся из моего жилища, обрамлен со всех сторон горами средней величины, ласкающими глаз разнообразными формами и оттенками пейзажей» (т. II, стр. 335).

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

Люди простого звания приходят ко мне петь, играть на гитаре и танцевать — я продолжаю записывать мелодии, которые поражают меня своей оригинальностью» (Мадрид, 7/19 ноября 1845 года). «Кроме изучения народных песен, я также учусь и 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 жанр и танец в Гренаде — *фанданго*. Начинают гитары, потом почти [каждый] из присутствующих по очереди поет свой куплет, и в это время в одну или две пары пляшут с каставьетками. Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог еще совершенно подметить напевов, ибо 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 сочинению «Кизиса за даря» и «Руслака». Надеюсь, что я теперь хлопочу по поспаску» (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

всю виденное доселе и этом роде личного и сравнении с адептими танцовщицами — одним словом, ни Тальони в качстве, ни другие не проназали идиомы — одним словом, ни Тальони к матери в декабре 1846 года на Се-па меля такого впечатления» (Письмо к матери в декабре 1846 года на Се-па меля такого впечатления). В «Занимках» Глинка рассказывает, что «... во время танцев лучшие виллы». В «Занимках» Глинка рассказывает, что «... во время танцев лучшие виллы». В «Занимках» Глинка рассказывает, что «... во время танцев лучшие виллы».

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

Зато две совершеннейшие его увертюры — действительно оказались, в каждом такте своем, сочной музыкой, «собирательницей солнечных лучей», музыкой, пронизанной упругим ритмом, огненностью, «пружинностью». Так что эта сдержанность и строгая художественная дисциплина каждого мига звукового движения становится, именно, самым интенсивнейшим двигателем страсти. А сама музыка — волотистой струей. О партитурах испанских увертюр можно сказать по-пушкински, что Глинка открывает амфоры, «запах веселый вина разливал дельчо», или что ритм и динамика музыки уподобляются здесь своей мощностью изумительному дуэтисту греческого поэта Ионы из Хиоса (V век до н. э.), запечатленную также Пушкиным:

Злое дитя, старик молодой, властелин добродушный,
Гордый, внушающий ком, шумный заступник любви.

Не один раз, вспоминая об Испании, русская, всегда обычно аскетичная, музыка приближалась к Глинке и блистательнее всего как раз у Римского-Корсакова, композитора, дышавшего позавилл странствий и памятного ему юношеского морского плаванья. Вспомним его солнечное «Испанское капричио» (1887). Впечатление здесь таково, будто композитор, строящийся к себе в смысле общей сдержанности эмоционального тона, доказывает музыкой письма Глинки об Испании (особенно о фанданго — из Гренады в январе 1846 года, в записи о танцах в Севилье зимой 1846/47 года).

Помню, однажды, французский дирижер Эдуард Колом раскрыл партитуру «Капричио» так, как это может сделать только чуткий музыкант страны, где композиторы тоже умели порассказать об Испании (Бизе, Лалю, Шабрие, Дебюсси, Равель). Какой это был праздничный фейерверк звучащий!

Отличную профессиональную характеристику «Испанскому капричио» дал сам автор, хотя и с свойственной ему скромностью («веса чисто певчая, но при том оживленно-блестящая» — «Летопись моей жизни», гл. XX). «Капричио» — это блестящее сочинение для оркестра. Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигуративных узоров, соответствующий каждому роду инструментов, небольшие виртуоз-

* В. П. Боткина. Сочинения. т. I. Путешествия. СПб., 1890, гл. IV, стр. 35. Письмо об Испании — результат путешествия 1845 года. Чтобы восполнить Глинку, в их числе и о народных музыке и танцах.

ные каденции для инструментов solo, ритм ударных и прочее составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, т. е. оркестровку. Испанские материалы для применения разнообразных оркестровых эффектов... (стр. 236 второго издания «Летних»).
Римский-Корсаков, подчеркивая виртуозную сторону своего сочинения, отчасти прав: в глинканской «Ночи в Мадриде» тоньше колорированы и атмосфера, и силуэты жизни, и образ страны. Глинка явно любит, «Ночи прелестные; здесь в Мадриде прекрасное гуляние, называемое жества гуллиончос и разнообразия нарядов, так и потому, что небо такого дня» (из письма Глинки к матери 23 июля 1846 года). Это точнейшая словесная канва звуко-иллюзий — «Летней ночи в Мадриде».

Римский-Корсаков, допустим это, имеет предзито ледуктивно, от виртуозных заданий через темпераментный пульс и яркий колорит оркестра. Но — хочет он того или нет — то, что он вызывает внешним, составляет *внешнее* проявление полнокровного оживленного юга на площадях, на людных улицах («Диалог инструментальных каденций» — предпоследний отдел «Каприччо» — это же образнейшая южная уличная сцена!), т. е. жизнь, жизнь и жизнь. Ведь самый подбор ритмов и колоритнейших фигураций в сознании композитора отталкивался от познание в нем иллюзорного собирательного образа испанской действительности, тогда как Глинка «видуктруется» жизнью, живым наблюдением артиста.

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

Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух — ночь липкою
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на сцене густой и темной —
И сторожа кричат прозябло: Ясно!..

Это одна из замечательных страниц описаний в русской музыке, когда тонкий психологизм сплетается с не менее чуткой звуко-иллюзорностью. В драме исполняемой гордостью (гордости Командора — Дон Жуаном; гордости Доны Анны — ее женским чувственным любопытством, гордости Дон Карлоса — реальной ситуацией и т. д.), чем оказывается в русской музыке «Каменный гость» Даргомыжский, — упомянутый диалог-интерлюд сочной комедийной фигурой Лепорелло, — упомянутый образ умиротворяющей природы. И как чувствуется в музыке воздух, как касается дыхание среды душой атмосферы сконцентрированной в данном произведении «исключительности»...

Ощущение Италии русской музыкой также очень значительно. Особенно, конечно, в глубинах музыки Глинки. У него образы, вдохновленные гениальным поэтическим искусством второй половины художественной страны, отражаются повсеместно, и Глинка глубоко отличал итальянские

имена Источники Незнакомой, затем Аглая и Настасья Филипповны («Идиот») у Достоевского и Анны Карениной и Катюши Масловой у Льва Толстого, чтобы ощутить всю силу русских образов, рожденных темой хождения по мукам и не только женской души, а человеческой совести («Проще сказать: «Хождение по мукам» уже как исповедь русская породилась в нем»).

Не буду перечислять плеяды женских образов в операх Чайковского, где тема хождения по мукам женской души переведена в глубоко эстетическую сферу (например, образ Марии в «Мазепе»). Но полагаю, что восприятие Данте, сколько и бытования образов страдающей женской души пример, хотя бы в живописи Врубеля). И поэтому Франческа Чайковского, не Лиана ли это «Николовой дамы» в Аду Данте, если взять ее судьбу в средневековом облике?

Очень красивая, своеобразная попытка Римского-Корсакова вызвать музыкой величавый образ древнего Рима в опере «Сервилия» является, конечно, культуроведческим экскурсом в Италию, как и «Аидис» Кюли и опера Рахманинова «Франческа да Римини». Это экскурсы русских композиторов в великие образы литературы прошлого, естественное разрастание русской культуры в смысле ее художественного любопытствования и идейного охвата мировых образов. В этом своем течении русская музыка заняла очень большое и высокоценное место, особенно там, где шла по истинному пути изобразительной поэмы симфонизации. И здесь, безусловно, впереди оказался Чайковский в своем «музыкальном переводе» на русский язык образов Шекспира и Байрона, Данте и Микеланджело (разумеется, симфоническая баллада «Воевода» и «переложения» Пуштина, очень «перинтонизированного» образ героини «Szaty» («Дозор») как называется эта украинская баллада в подлиннике).

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

Первая мысль о такого рода сюите возникла у Чайковского в мае 1884 года во время работы над своей третьей симфонией и во время новой вспышки восхищения Моцартом. В связи с своей работой над корректурой «Свадьбы Фигаро» Моцарта Чайковский пишет Н. И. Юргенсону: «Как жаль, что я не догадался предложить тебе сам новое переложение сделать! Когда-нибудь мы издадим с тобой «Дон Жуана» с моим переложением, моим переводом и т. д. Я с наслаждением бы занялся этим»*. Неожиданно, как это у Юргенсона хватало даже чисто деловой хватки, чтобы поймать Чайковского на слове. Очевидно, Чайковский хотел связать себя с Моцартом. Никому тогда и 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 давно имела «своего Моцарта», русского усадьбного, театрального и симфонического Моцарта, особенно Моцарта увертюры и симфонии «Юпитер» и Моцарта «Реквиема».

Через два года, в феврале 1886 года, в дневнике композитора следуют три записи одна за другой: «Февраля 4. [Чайковский в магазине Юргенсона] выбрал вощи Моцарта для сюиты». «Февраля 6. Выбирал из Моцарта (для сюиты) и колеблюсь». «Февраля 8. Все возлегло к выбору па

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

Моцарта — для слепых». Итак, Чайковский упорно решается в мани-
ций его образ. Но в июле в письме к С. И. Танееву в один из очередных
неряных кризисов обнаруживается следующее: «За моцартовскую слепоту
не принимаю. За перевод [побреда] «Дон Жуана» [Моцарта] тоже.
За статью о Моцарте тоже, да я ее, впрочем, никогда и не читал, ибо
никаких поводов статей писать не могу и не могу. Мало ли что я соби-
раюсь и собираюсь сделать, — да увы, никогда не сделаю»*.

Наконец, только в июне 1887 года в Боржоме Чайковский начал ра-
боту над «Моцартиной» с инструменталки IV части (тема с вариациями):
«около часа в день занимаюсь инструментальной фортепианной темой
Моцарта. Мне кажется, что этой сюите, благодаря удачному выбору ин-
струментальной обработки», — предстоит
большая будущность...» (на письме Юргенсону)**.

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

«Моцартиана» была далеко не случайным эвизодом в творчестве Чай-
ковского***. Он выявлял Моцарта интимных размышлений и искал непримиримого
его облика через скромнейшие лирические высказывания в об-
разах только музыки. Избегая изысканной моцартовской эротики опер.
Чайковский хотел сочетать существовавшее из намеренных раздумий Моцарта
с «душой Рококо» в колоритом русской усадьбы, в «Фарфористе».
Каждая из четырех частей сюиты (I. Жига, II. Менуэт, III. Pleghesta,
IV. Тема и вариации) по-своему отражает моцартовскую душевность
и «правильность» в четких психологических метаморфозах, но так, что ни
одна из масок «моцартианства» (маска дом-жуанства, комедийного ин-
триганства и игры в тайное по грани мистического трюка) не обнаружива-
ет себя.

«Чайковский, читающий Шекспира», — это кий полюс познания
Запада. И «Ромео и Джульетта», и «Буря», и «Гамлет» — прорывы ярких
темпераментных симфонических обобщений Чайковского в атмосферу
песни духа Ренессанса. Тут человеческая творческая мечта про-
является с энергией, казалось, безграничной и в дерзанных ума и в
страсти. В идее «Бури» есть гордость Леонардо да Винчи: могу создать
и небо, и землю, и уродец, и красоту, и потопить созданное, и возродить,
и спасти. В «Ромео и Джульетте» три союзника — людская вражда,
поддерживающая смерть и ее служительница религия — обрушиваются
на самое светлое души человека — на верность и любовь. Чайковский со
страстной силой чувства и остротой мысли бросает всю энергию своего
таланта, чтобы вырвать пламенные сердца, — знаменитая тема инстинкта
любви из-под молотов, забирающих гробницу юных любовников. Эта тема
продолжит жить, как и рассказ Франческо (Данте) в сознании людей,
заслонял в тех же поэмах музыку смертных приговоров.

Именно из русских музыкантов-классиков не удалось сопернить столь
ярких экскурсов в мир Данте, Шекспира и Байрона, кроме Чайковского.

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

** Закончена была «Моцартиана» в июле 1887 года в Алхене.

*** Не случайно уже потому, что существовал русский культ Моцарта и среди рус-
ской интеллигенции XIX века, на заре ее развития особенно. Оперы Моцарта в русских
театрах имеют свою русскую историю. Вспоминаю, наконец, и о знаменитой «пике» о
Моцарте Улыбинского. Во всем этом культе, конечно, оказалось родственное нам
славянское в Моцарте и его универсализм.

Значит, энергия его таланта обладала жизнеспособностью и упругостью, силой внепрямой соразмеряемости. Мало ли бывает пение блистающих и селенящихся соловьев чисто художественным мастерством проны. В питомце великой культуры русского народа, в Чайковском, музыка, очевидно, сильна не только убедительностью таланта (например, сюита пестри?), но и энергией мысли, руководящей развитием идеи: мысль несли произведений, какого бы элемента музыки ни коснулась мысль. Чайковский, согреться. Кто по ощущает этого свойства от простейшей пивной музыки в «Пиковой даме», которое хвастает аисте сердце, пульс, дышанье и летит, плечет вас! И это вовсе помимо сюжета и ситуации на сцене, слов, любовных историй, трагических развязок. Поток жизни и вокруг вас и внутри вас — он дышит, и вы дышите. Пронеслась эта музыка — вы душевный тонус, ритм организма стал упругим. Вы же можете разоблачить: красота, искусство и мастерства вас покоряли в Чайковском или что-то более властное?..

Чайковский не считал себя психиатром, и многие в Шехс пре ему претя кропотливостью, насильственностью (наверное, есть его жесткий отклик на «Отелло»), но органически возмужавшие в нем мысли ведут его неслыханно по психиатрическому пути. Велика эта сила спонтанности, неслыханности творчества в Чайковском, как и у Льва Толстого. И силой этой они, оба русские, завоевали мир. Толстой не мог не написать «Севастопольских рассказов», не мог не создать «Детства в отрочества». В этом смысле он проинтерпретировал над литературой, как литератураторством, как профессией. И литература по литературство пришла к окрестил в нем уже в

но и глубоко оразившего немецкие переводы Шекспира в романтическую эпоху. Чайковский же создал музыкально-психореалистические русские философско-образные *действия* на шекспировской мысли и достиг признания во всем мире. А симфония «Манфред»? Чайковский согласился писать это произведение после настоятельных просьб Балакирева. Но здесь он нашел свое решение: он дал разоблачение эгоцентрической гордыни индивидуалистичнейшего из поэтов. И с каким глубочайшим упреждением трагедии индивидуализма.

Очень любопытно полью или пенью прокраптея у Чайковского сопоставление образов и характеров Манфреда (1885) и Гамлета (1888). Среди работы над увертюрой-фантазией «Гамлет» Чайковский даже мечтал о коренной переделке симфонии «Манфред» (сведение четырех частей в одну). Мне кажется, оба образа воплощали его в этическом отношении, к этическому была устремлена его мысль и в период (1891) создания «Иоланты» (этог чепеческой любви).

«Иоланта» (1891) — русское преломление рыцарской поэмлы через пьесу Герпа (но Андерсену «Дочь короля Рене») — давалась Чайковскому не легко. Причина заключалась в нервности композитора, всегда тревожащего — не прекратилась ли в нем музыка — перед предстоящей ему работой, когда он считал ее для себя сугубо отпечетливой. А нервность поднималась оттого, что вокруг центральной идеи произведений и логического женского образа скопилось много мыслей о верности любви и дружбе, исконно волнованных Чайковского. Его упорно влекли «Угилла», «Ромео и Джульетта» (мерещилась опера!), рядом — «Лебединое озеро» (мечтал о переделках!), «Иоланта» завершила сложно-извилистый лабиринт исканий.

Вот одно из записанных мною признаний Чайковского — в связи с «Ромео» — в одном из писем из провинции теперь перелыски с композиторским товарищем (И. В. Я-ым), 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 шекспирист. «Отелло» для меня мучительная пьеса. Не верю, что есть или возможны такие люди, как Яго. Ты возражишь, но «Ромео» и т. д., и т. д. Знаю, знаю, а пьесы оперы не могу, не могу победить всебе убеждения, что они — Ромео и Джульетта — должны оставаться жить, если бы я написал оперу. Довольно я замучился в поисках концов моих увертюр. Не выходила музыка олякования, потому что приходилось идти против любви, вызванной мной же воображением. И я со злобью несколькими fortissimo заколотил оба гроба. А переделка Шекспира? Я же не Россини... К тому же найден сюжет, где я докажу всему миру, что любовники должны оставаться живы в оперных финалах и что это истинная правда. Ты улыбаешься, скептик? Посмотришь, будешь ли смеяться, когда услышишь мою новую оперу и ее финал...». Впрочем, я стараюсь угодить тебе, как доктору, философствующим восточным доктором, сталлини, на мой взгляд, верный диагноз...».

* Уничтоженная опера не прекратила тлеть у Чайковского к этому замечанию для него сюжета.

** Речь идет об «Иоланте». Дата устанавливается по письму П. И. к М. И. Чайковскому от 29 апреля (11 мая) 1891 года, где он обещает написать «Иоланту» («такую оперу, что все влюбят будут»).

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

Действительно, своим замечательным образом врача Эби-Хакна Чайковский связал свою музыку с русской музыкой о Востоке и прочим интонационным лозом. Чайковского не приманила колоритно-экзотическая сторона «роскошных мелодических и гармонических» звуко-интонаций о людях и странах Востока. Выбрал из полутоновых соотношений наиболее необходимые ему в данном оперном контексте, Чайковский в «Иоланте» «прыгает» слух свежо соотносимыми интонациями малых секунд, уменьшенной терции, уменьшенной квинты и т. д. Узкий, узкий альтернативный диапазон (например, малая секунда, уменьшенная квинта, малая секунда — малая секунда, уменьшенная квинта, большая секунда, малая секунда) становится даже эмоционально-смысловой интонацией, получающей тонко психологическую роль во внутреннем действии оперы. В своем драматическом облике эта линия послужила Римскому-Корсакову в опере «Садко» (пачало спел с любимой женой Садко — Любавой Буславовой).

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

Каждый человек имеет свой характерный тон общения с людьми, свой голосовой непрерывный тонус произнесения и столь же характерный для него комплекс интервалов, на котором базируется его интонация. Это свойство в применении к оперному характеру, как драматически 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 интуитивно возражали русские оперные классики (Даргомыжский, Чайковский, Римский-Корсаков). Он связан, конечно, с русским преломлением психологического реализма. Он ближе, пожалуй, к определившимся зачаткам лейтмотивного оперного драматургизма у Гретри, чем к Вагнеру. В русской музыке лейтмотивам, это некий, в ходе внутреннего действия *становящийся* комплекс интонаций, характерных для данного действующего лица. В симфониях это такие чуткий интонационный комплекс вокруг нестремительных идей. Уже в «Каменном госте» Даргомыжского интонационно прослеживаются в действии, в становлении поющих характеров значение таких интервалов, как малая секунда в интонациях Лепорелло, неши терции в образном, ласковом «от любопытства» тоне речей и движений Донны Анны, порывистой квинты в интонациях интонаций панадках Дон Гуана (Дон Жуана). Вспомните его первые обращения к Лепорелло:

*Дождь-то ночи здесь. Ах, изжога
Достига мы порот Мадрида! Смерь
Я полечу по улицам шапоком...*
(Нуревым мом. — И. Г.)

А как характерно в первой же реплике Лепорелло искажение, «эпосейски», облика Дон Гуана с характерной для Лепорелло септимой:

*Да! Дон Жу-а-но мудре-во призвать,
Таких как он та-коп безд-ва!*

У Чайковского смысло-драматургическая роль интервала как не только меры, но главного, характера интонации очень обширна и всегда «напоп» в лирике «Евгения Онегина», заполненной «скользящей» и «наплывающей» бросаемой кавычки в «Пиковой даме» и малых секунд и «узких интонациях» в «Иоланте» и т. д., и т. д. Слово, совершенно ясно, что внутреннее действие музыки содержит своего рода «интонационные ядра», релятивные естественные, живые интонации, то ли бытового, то ли сценического (русская драматургическая сцена имела тут огромное влияние), то ли ораторского (диалога русских споров) жанра — вот что такое эти ядра, стимулирующие внутреннюю, душевную и духовную жизнеспособность русской оперы.

Только что сказанное было необходимо, чтобы, возвращаясь теперь к «Иоланте» к образу Эбл-Ханка, обратить внимание, что и здесь Чайковский остался верен своему принципу осмысления интервалов как характерных интонаций. Он строит основное высказывание (арпеджо) Эбл-Ханка на простейшей диатонической интонации в пределах квинты, имеющей лютый «остинатный» колорит, и добивается на этом фрагменте глубины развития идеи в форме внушающего рассуждения, когда одна упорная мысль владеет умом и освещается аналогиями.

С этим замечательным арпеджо, непостижимым и строгим интеллектально и озорным убеждением сердца (разумно «речь» Эбл-Ханка на одной интонации: «Два мира, плотский и духовный»), можно сравнить музыку иного качества, но также движимую единой влекущей мыслью — балладой Финна в «Руславе» Глинки. Идея в там и тут одна: как совершается в человеческом существе метаморфоза душевного и духовного горюхота. В сущности это и есть лютая тема «Иоланты», т. е. всей оперы.

Как умно пользуется здесь Чайковский интонационно-выразительной стороной интервалов и доводит ее до значимости высоких помыслов, слышно — скажем — из примера расширения интонационного диапазона основных «речений» через все действие. Слушайтесь в узкий душевный и духовный диапазон «слепой Иоланты»: с какой настойчивостью композитор возвращается к «игре малых секунд» с самого начала оперы. Пролодите, 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 осуждения и осветления тесного «горюхота сада» удержал бы стилизацию и уснастил бы интонацию врача, вместо «тут-чуть восточного колорита», натуралистическими орнаментами, «музыкальными интонационными запятыми». Получился бы эмпирически нам вовсе чуждый, непожытый образ. А вместо этого, слушаем, как образуется, постепенно среди всей остальной музыки Иоланты, расширение диапазона, выражающее и выносящее смысл действия.

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

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

* «Прости, небесное создание». «Если когда-либо знали вы чувство любви, «Чуждая жизнь» — все это в партии Германа.

[illegible]

* Дальше и передаю машинный рассказ словами Чайковского без реплик Навишина и, конечно, перекажом. Но ругаюсь за точность смысловую и большую часть фраз. Гибель моего архива не дает мне возможности восстановить мою запись.

папоминал столь же классические ритмы и рифмы стихов Пушкина ⁶.
[Истинной:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истинна; она,
Одной нотой касаясь пола,
Другую мелочью кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Золы...

(Пушкин. «Евгений Онегин». [гл. IV. XX])

В названных выше танцах из «Руслана» Глинка музыкой сформулировал едва ли не весь «коран» балетной классики, ее образно-ритмические малолы. 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. Серов, Рубинштейн, Балакирев, Мусоргский, каждый в пределах своего дарования, продолжали обогащать этот путь. Но Бородин своими «Половецкими плясками» создал симфонично-красочно многообразная композиция в вихревой смене ритмов стоит мягко жества княжеских сочинений о Востоке: в ней бьется пульс, слушающая включается в жизнь человеческих стесненных организмов. Этой непостижимо полнокровной лучезарной музыкой Бородин открыл широчайшие дороги перед хореографией на почве органически возникающего из народных культур танца.

Не о том ли мечтал Гоголь, слова которого о балете вот тут необходимо привести в несколько сокращенном виде. Находятся они в «Петербургских записках» 1836 года (II)⁶:

«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, приобретение его, нейдет 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 одними роскошествами сны нользя. Музыка должна плясать за это, ибо у ней ритм, жест, пластика мелодий, характер, мера движений, колорит, можно сказать, что с 1842 года, т. е. с танцев в «Руслане», русские композиторы взялись за исполнение гоголевских предугадываний. Итак, инициатива пошла от композиторов. А суть и снесть? Послушаем Гоголя и его умнейшие догадки:

«До сих пор мало характерности*. Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как тенгеровский лемент, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как фли: 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 вырож. еще в акробатику: кто долее прокружит и долее проскачет! — И. Г.

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

Именно, эмоциональную классификацию танцев, обоснован ее образами сценического действия, блестяще осуществила русская музыка. До чего шла не всегда по национальным географическим зонам, а через распрятые скопом народное в танце общечеловеческих тоналностей, т. е. интонациям танца, по его внутренней эмоционально-смысловой содержанию к конкретному, трагическому или комедийному образу. Вот это и очеловечило русскую балетную классику и вдохнуло в нее жизнеспособность. Но и Гоголь не за танцевальным натурализмом, не за дилеттантством на характерных танцев. Он мыслит, повидимому, о спектре, об обобщении, но без потери родной почвы и национального характера.

«Откуда родилось такое разнообразие танцев? — Оно родилось из характера народа, его жизни и образ жизни. Народ, проводящий горделивую и бражную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце*; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил 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 существ. Само собой разумеется, что, схвативши в них первую стихию, он может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений на простой, услышанной на улице, песни создает полную поэму». (Что и сделала русская музыка из танцевальных ритмо-формул, родных — например, из поэтического мелоса хороводов, и чужих — из гениальной находки эпохи европейского романтизма — из вальсового ритма. — И. Г.).

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

Гоголь во всем глубоко прав, и остается только удивляться серьезности его внимания к русской хореографии и его проникательности. Русская музыка смогла бы теперь за себя ответить Гоголю о выполнении 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 опить отказать хореографическому языку в праве на смысл, лишь бы побольше фюзет и акробатики и вообще астрадности. И это после того, как столько было запоевано.... 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 соприкасалась с романтико-поэтическими образами Запада (баллады 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 — «Исламей» Балакирева в инструментальное Ляпунова, другая и зпатока Балакирева — творчество, оказалось в балетной ярчайшей интерпретации Фокина творчеством русской хореографии. Танко и балет «Египетские ночи»

* Гоголь уже сам мог в этом убедиться через музыку западнорусского характера и польских танцев в «Полке Сусанина» Глинки: Глинка «счастливо умел слыть в своем творчестве две славянские музыки: слышная, где говорит русский и где поляк: у одного лютый раздолбный мотив русской песни, у другого опрочетивый мотив польской музыки» (Гоголь).

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

Впрочем, дело не в отдельных удачах. Они — результат глубочайшего движения во всех областях русской музыкальной культуры на встречу познанию культур Востока. Именно, это «навстречу» никогда не означало и не таило в себе чувства враждебного противопоставления вышей культуры нижней. Оно проистекало из глубокой художественной заинтересованности русских музыкантов своеобразным звуковым миром и вызвано пытливым желанием наших симфонистов заглотить на блюде этому миру инструментальных интонаций. Прежде всего тут играло роль постепенное знакомство русских с Кавказом и удивление перед многообразием его «музыкальных языков» и музыкально-языковых культур. Мне всегда думается, что Кавказ — колыбель музыкальных интонаций, уходящих в глубь времени и в прасторию музыки значительной части нашей страны. И не только нашей. Есть интонационные переключения музыкальных культур Кавказа с процессами, происходившими в западноевропейской музыке (пот хтя бы в области образования полифонии и особенно выпадении трехголосия). [...]

Как в русской поэзии, литературе и живописи величавая красота Кавказа и люди гор вызвали и жизни многообразие пропавшие, так произошло и в музыке. Если остановиться на крупнейших явлениях, то даже в тех лах, где музыка говорит о Востоке вообще (с такими оттенками в интонационном слопаре, содержание которых принято считать за музыкальный признак *восточности*), даже в них слышится отражения, слезы жглых интонаций Кавказа (Глинка, Балакрев, Бородин, теперь безусловно Рачатурри). Или скажем: «Алтар» и «Шехеразада» — симфонии-поэмы Римского-Корсакова, ряд его романсов, ставшие образцовыми носителями образов Востока, и, конечно, элементы *восточного* мира в «Золотом петушке». Это в целом — вроде 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 атмосферы и интереса к различившим своей свежестью звучностям.

Ведь то же чувство заставляло шестнадцатилетнего Лермонтова писать: «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы и чебу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе...». Лермонтов кончает этот поэтический отрывок словами: «Все, все в этом крае прекрасно». В культ прекрасного входило и маявшее радостно-добрыньское словечко «вольность».

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

И когда первый, но жадный до ярких страйков жизни, вояждь расцветающей русской новой музыки Балакрев попадает на Кавказ, летом 1862 года, он, в поисках, нахлынувших на его впечатлительный ум явлениях, естественно цепляется за Лермонтова как поэтическую опору. Лермонтовская поэтическая мысль уже владела Балакревным. Уже существовали изумительные романы: «Песнь Селима» (год издания 1859, из числа двенадцати его первых повестных лирических экскурсов). Это из лермонтовской поэмы «Намаи-Бей»:

Месяц плывет
И тих и спокоен...

Сочинившая была и «Песнь золотой рыбки» на великолепнейшей поэме Лермонтова «Мцыри», лирика искристой, плещущей мыслью — полны:

Дитя мое, останься здесь со мной...

Своей темпераментностью и неукротимостью характер героя поэмы «Мцыри» очень привлекал Балакирева. И право же, продолжительная, понырившая, но глубоко огорчительная жизнь композитора могла бы иметь своим приловом ту же библейскую цитату, как и поэма Лермонтова: мятельной, словно спуск в лодке по речным порогам, поэме Лермонтова: «Вкупная вкусна мало меда, и се аз умираю» (Первая Книга царств).

Вкупная вкусна мало меда, и се аз умираю» симфоническую поэму по Балакиреву долго сочинял свою кавказскую симфоническую поэму по Лермонтовской балладе «Тамара». «Тамара» — одно из капитальнейших произведений русской музыки о Востоке, но произведение со странной судьбой: растянув выполнение своего замысла на годы очень сложных душевных и духовных конфликтов, композитор обеднил в себе самом благие порывы юности и слишком долго оттягивал «свершения» «Тамары» (1867—1882), как и первого фортепианного концерта и оперы, так и оставшейся неовлащенной*.

Известно еще два лирических романа, внушенных Балакиреву поэзией Лермонтова: «Слышу ли голос твой» и «Европейская мелодия». От Пушкина и Кавказа рождается мечтательная «Грузинская песнь» («Не пой, красавица, при мне», 1863). Но уже только и всецело Кавказ внушил композитору великолепную фортепианную восточную фантазию «Исламей».

Итак, летом 1862 года Лермонтов и Кавказ — и в сознании Балакирева и перед его глазами. «Дышу Лермонтовым (я читал в Пятигорске «Героя нашего времени»). Гуляя в Пятигорске у грота (сцена с Верой), я провалил, у Золотой орфы, я чувствую Лермонтова, — он так и носился передо мной. — Перечитавши еще раз все его вещи, я должен сказать, что Лермонтов на всего русского сильнее на меня действует, несмотря на свою монотонность и некоторую поверхностность (дилетантизм). — Я приковывался к нему как к сильной натуре (у Пушкина и Гоголя, несмотря на гениальность, силы богатырской лермонтовской я не вижу). Кроме того, мы совпадаем во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня так же сильно действует...»**. На следующий год, т. е. в июне 1863 года, Балакирев вновь подтверждает Стасову свое чувство Кавказа: «Мне осталось одно, чем я и пользуюсь: наслаждаться природой и рассматриванием действительной породы людей, не тронутых покусами нашей общественной цивилизацией. В личности староверов, с которыми я почти всю дорогу ехал, во много-способной доброй натуре нашего мужика и в красивом и честном лице черкеса я нахожу еще кое-какие соки, меня питающие: с другой стороны, дльбрус, яркие аңызды, утеси, скалы, снеговые горы, грандиозные пропасти Кавказа — вот то, чем я питаюсь». Балакиревское ощущение природы тесно связано с лермонтовским, оно вошло в русскую музыку — даже в сравнении с восточными набросками и играми — глинкаевского воображения — глубоко свое, романтически приподнятое, порывистое дыхание, в котором чувствуется

* Концерт в-молл для фортепиано с оркестром был почти довершен Балакиревым, но у порога смерти — закончен Ляпуновым. «Манфредизм» и «цициризм» Балакирева давно были погребены. Другой поэт — Хомяков — смелил Лермонтова. А тут, в концерте, центром оказалась *Адаманте* с траншеями эмоциональным подтекстом глубокой поэзии панихида.

** «Лермонтов М. А. Балакиреву с В. В. Стасовым», т. I. 1858—1859. Музыка, М., 1935, стр. 166, 192.

и жадная и трескучая лермонтовская устремленность. Любопытно, что, сравнив отношение *такого* Балакирева с пушкинским стихом, пылало в жизни одну из лучших по мелодической сосредоточенности русских вокальных алегрий: «Не пой, красавица, при мне»*. В ней все те же скорбные думы-вспоминания об иной жизни, иных людях, воспоминал (и Пушкин и Толстой в их числе), хоть раз искусившие Канкова.

В русскую музыку о Востоке Балакирев вносил канкавскими впечатлениями, радости свершения природы и жизни, выпрямляющих разнородное сознание и возвращающих сердцу здоровый ритм (взять и интонационных находок, отмечающих грани в жизни музыки. Однако и мечущийся, очень инициативной, во импульсивной, скачками разрывающейся натуры Балакирева таились причины, тормозившие его творчество. Неукротимый инцидатор, «толкатель», но и едкий критик чужих и дружеских инициатив и опытов, тонкий советчик, но и упрямый, способный вызвать резкие возражения «называвшим» своих мнений — Балакирев сам как композитор мешал себе. В нем критически отточенное сознание перерастало творческое, или, вернее, не позволяло развернуться его же познательному 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: провинции, силы роста, размаха мысли вглубь и умения держать в руках целое, не было напряженно устремляющихся вперед тем и перекидывающихся от них арок — словом, всего того, что и образует в музыке различие и вызывает интерес восприятия. Своей манерой не столько развивать, сколько «переворачивать» темы и эпизоды то в той, то в иной тональности, Балакирев очень тормозил симфоническое мышление попадавших под его опеку композиторов. При всей жесткости и во многом несправедливой резкости отзывов Римского-Корсакова, приходится согласиться, что нрав Балакирева мог вызвать и более резкое и себе отношение. Очень страдал Л. Глазунов от сурового, деспотического характера своего учителя!..

Но всем этим сколько не умаляет громадное значение и весомость Балакирева в русской музыкальной культуре. А нервною его и раздражительностью, конечно, вызваны мучительным сознанием своей жизненной непримамчивости: одареннейший человек с плавкательным и критическим умом, он никуда не может приткнуться потому, что вокруг него не терпит деспотической инициативы. Не владея сам потенциалом симфониста и психореалистической целеустремленностью музыки, он, будучи романтиком по темпераменту, отлично понимает, что такое *развитие*, и ощущает это свойство в Чайковском, пытается опекал его и внушать ему действительно высокие замыслы. Балакирев также не мог не чувствовать, глубины расхождений среди окружающих его членов кружка. Он понимал, что с его стороны было бы утопией мечтать объединять их своей «железной рукавицей» (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,

* Вспомню, напомню основные из них: «Не пой, красавица» (Балакирев), «Я помню глубину» (Даргомыжский), «Дли берегов огнизы дальний» (Бородин), «Родеет облаков летучая гряда» (Римский-Корсаков) — и шаг крота молодой силтеса с красотой созвучающей мысли.

вот эти размахом оправдает его эвристичную инициативность. И как раз хорошо, что балакиревский кружок был группой талантливейших разнородных энтузиастов. Из них каждый пробивал, в сущности, свою прославу своими силами. Не замкнутым, себеоплодотворяющим, планомерно организованным и живущим по статуту членством являлась «группа пяти», призванная и живущая артелью сильных индивидуальностей. Их объединяло своего рода волевой артелью сильных индивидуальностей. Их объединяла общая мысль: русская музыка должна стать самостоятельной, и только чтобы не закоснеть, должна учиться у самых смелых музыкальных умов Европы, а не у фанатиков традиций. Реформаторских планов у группы балакирецов не было. Были искреннейшие порывы. Действовало право свободного изобретения, а Балакирев, казалось, пытался это право и вызывать и давить своим же авторитетом. Началось распадение во имя расцветания каждого «члена артели». «Могучая кучка» не стала узкой сектантской организацией. По тем самым ей перестал быть нужен вождь — Балакирев.

Все сочетание этих противоречий, тягостное для каждого из друзей, в целом создало великое движение русского музыкального общеполния и обусловило мировую славу русской музыки. Не приходится, например, повторять, какими 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 к музыке народов Востока. И не как к чему-то, лишь любопытства достойному, а как к живящему и человечески прекрасному обнаружению музыки в еще в еще равно жизнеспособных жарах, неспящих древнейших художественных заветах.

Нам из отчаяния было увидеть первый том академического издания классика музыки Армянской ССР Спеддварова*, алая его при жизни учеником и другом Римского-Корсакова и слыша в свое время в одном из симфонических концертов поэму «Три пальмы» (по стихотворению Лермонтова). Другой факт соседства, унаследованного и передачи культур ощущался мной при встречах с классиком музыки Грузии С. П. Палиашвили, ассигнованным Московской консерваторией и учеником С. И. Танеева. Теперь, смотря роскошно изданный клавир талантливейшего произведения Палиашвили — оперы «Абессалом и Этери» (Тбилиси, 1941), я вспоминаю, с какой признательностью и любовью говорил С. П. о своем великом учителе, мудром полифонисте Танееве, как высоко ценил он Римского-Корсакова и его школу и как чутко ощущал в Балакиреве одного из первых после Глинки пронзительнейших русских музыкантов, истинных тонкие особенности интонаций и ритмики Кавказа.

В свою очередь, музыка советских современных композиторов в лице Глара (ряд чутких национальных опер), блестящего симфониста Хачатуряна, мастера оркестровых сияющих и лучших мозаик (не в смысле меллосности формы, чего нет, а колорита его красочных полотен), наконец, Сергея Прокофьева с его кавказскими квартетами и Московской симфонией — продолжает давнюю, установленную классиками русской музыки, традицию восточности. В этом нет обособленности и противоположения Запада и Востока, а чувствуется многообразие различий и выявлений в музыке великого, человечейшего искусства

* Александр Спеддваров (1871—1928). Полное собрание сочинений, т. I. Романсы и песни. Госиздат Армян. Ереван, 1943.

общения. Тут сейчас же вспоминаются и отдельные экскурсы «малых лириков» русских опер в страны далекой Индии, и экскурсы библейские: Арениский с его оперой «Наль и Дамаалти», Николитов-Иванов с его оперой «Рубль», Антон Рубинштейн с его «Маккавеем» — оперой подвинутого подтема, «Суламифь» («Песнь песней»), «Ферамором» и его напевной, полной «суровой сладости» лирикой «Персидских весел». Наконец, рубинштейновский «Демон» со сценой в ущелье (караван) и щедрой, воспевавшей в свой мир иллюзий мелодикой: опять Кавказ, опять Мертонтон!...

Нельзя не заметить, что повсеместно отмечаемый колористический и орнаментальный вкус русских композиторов в инструментальном и гармоническом тоже тесно связан с впечатлениями от Кавказа и Кавказом же питаемым воображением о Востоке и странах «1001 ночи». В представлениях же о величии мироздания в русской музыке, например, у Римского-Корсакова огромную роль сыграло его гарлемаринское океанское плавание и длившийся его на всю жизнь лиризм моря. У С. П. Тансеева — магистрат его философского познавательного склада творчества. У А. Рубинштейна — его титанический артистизм. У Глинки — вкус и страстность. Русский стих, русская литература тоже стимулировали в должной мере музыкальную фантазию. Вместе с ними какой-то огромный круг идей и образов охватывала русская мысль сквозь музыку!

Я не буду еще раз останавливаться на ощущениях длительности в безмерности пространств, которые дают себя знать в лирической протяженности, дыхании и песенном раздольи 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 навеваемых: это близкий душе мир прелюдов и этюдов-картин Рахманинова и его же романсов — лирических размышлений (например, «Из моря смотрит островок», «Ночь печальная», «Сей день я помню»). Конечно, хорошо, уютно сердцу в этом мире душевной ласки. Но зовет жизнь. Иная действительность. Опять суровые впечатления. Степь. Пространства. Мерный шаг верблюдов, и звенит, расстилаясь в воздухе, русская протяжная песня («В Средней Азии» Бородин). Шаги суровые и жесткие: то полчища жадных завоевателей, то жаркая, пламенная, колоретная, волей и реваншизмом напоенная воинственная песнь Олоферна из «Юдифь» Серова («Знойною степью идем, о воздухе дышит огнем, гибнет то копь, то верблюду, храбрые только идут»).

Ею ли кончать странствования среди русской музыки? Нет. Вновь на родной воздух, на родное море вместе с Садо:

Высота ли, высота поднебесная...

1944 г.

ПУШКИН В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Мое сообщение «Пушкин и русская музыка» далеко не обещает быть исчерпывающим. Один простой перечень названий пушкинских произведений, связанных с музыкой, занял бы очень много времени при самых смелых подсчетах. Нет ни одной области музыкального творчества, где так или иначе не сказалось воздействие пушкинской мысли, пушкинских образов, начиная 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 них союз слова и музыкальных тонов составляет неразрывное единство, неразрывную связь образов поэтических с фантазией музыкантов. Союз этот ликует столь яркое и гибкое изобилие оборотов, методов композиции, сопоставлений, контрастов, параллелизмов, наконец форм, что пушкинская область на карте распространения русского романа вызывает удивление своими размерами, не говоря уже о качественных нюансах. Конечно, пушкинский стих здесь диктует и направляет композиторскую мысль. Но и последняя, в свою очередь, подмечает в пушкинских интонациях русского говора и в пушкинской обработке форм языка такие тонкие детали, что только проникательностью музыки, рисунком ее мелодий, изменчивой и прихотливой тканью гармоний и разумными узорами ритмики удается придать этим прихотям исключительного знатка родного языка в заветов стихосложения новую жизнь и соседнем и союзном по интонационности искусстве, каким является сфера русского лирического романа. Сравните свои впечатления от союза стиха, мелодии, гармонии и ритма в таких «слово-тон» единствах, как «Где наша роза», «В крови горит» и «Я помню чудное мгновенье». Глики с вокально-инструментальными образами, возникающими в мерцо струящейся музыка слов и гармоний «Вертограда» Даргомыжского, одной из прекраснейших жемчужин пушкинской лирики, ювелирно-чувственно-эмоциональной атмосферой композиторской мысли, с «Соловьем» Чайковского, где так эмоционально, напевно, свежо слит со стихами народно-песенный колорит, и, наконец, присоедините к этим звеньям удивительную по выдержке, спокойствию и серьезности музыкального становления, за которыми скрыты страстная скорбь и внутренняя поля, элегия Пушкина — Бородина, драгоценнейший документ в своей черноте продвижение мелодического рисунка на фоне горестного шага гармоний в музыке «Для берегов отчизны дальней». А ведь

Все эти зренья при всем разнообразии объединены пушкинским мастерством четырехстопности и парят вокруг прекрасного качества русского вокального, плетущий, идеальный слух ивановского, но данная словам простор и величавость. В пении гениального Шалипина легко пропелить эти свойства, когда бы которых — русская речь и русская народная песенность. Одно из лучших проявлений распевности дано в русской романсовой лирике, связанной с пушкинским опознанным словом.

Я мог бы легко присоединить к только что перечисленным зреньям романсов другие, им не уступающие. Они имеются еще у Даргомыжского и у Римского-Корсакова (достаточно напомнить «На Балкане» («Не лой, красавица»), и у Метнера (Похоронная песня: «С богом в дальнюю дорогу»), и у Кюи («Царскосельская статуя» и «Союзное письмо»), и у Рахманинова («Муза»), и у Глазунова (Вакхическая песня: «Что смолкнул песеля глас»). Это несказанно удавшийся невокальному композитору, прирожденному симфонисту светлый, лучший, ясный своим артистическим мироощущением гимн солнцу, музам и разуму, в котором Глазунов наиболее близко соприкасается с мироощущением по только Пушкина, но и Глинка.

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 обзоре пушкинской сюжетки, натолкнувшей композиторов на ряд названий опер. Бесспорно иное. Каждая из наиболее удавшихся русским классикам опер — это мировоззренческий круг и эмоциональная, определяющая зоны человечности, вершина нашего национального гения, и который ведет ряд ступеней по соседствующим с музыкальной культурой. 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, их самобытность, конечно, дают им полное право занимать в биографиях композиторов и списках их произведений первые места. Но их всемирная популярность основана, прежде всего, на отзывчивости, присутствующей их музыке — музыке неповторимой в своей красоте выражения человеческого чувства. В них музыка рождалась из столь высокой культуры сердца и чуткого к его нотам интеллекта, которая безусловно, в своей откровенности, в своей чистоте, ясности и простоте принадлежала только Пушкину, его мысли, его мастерству, его словам, им граваемым, его искусству, его стихам и прозе, его драматургии, словом, его мироощущению.)

Я могу ограничиться сейчас лишь несколькими страницами наблюдений и обобщений по далеко не всем линиям русского музыкального театра, пути которых намечены помыслами и проведением Пуштина, но добавлю только, что все пушкинское шло не только в музыку, рожденную его произведениями, а пролилось в музыкальную мысль остальных жанров — и в симфонизм 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 отзывчивой. Наконец, русское пластическое проявление музыки — русский балет — тоже имеет коренную, теснейшую в естественнейшую связь с пушкинскими образами, ритмами и всем строем пушкинского искусства и логикой пушкинской мысли. Считаю необходимым

идеями просветителя. Эта предпосылка получает в изображении жизни русского народа и русской истории подлинную музыкальную опору. Мусоргский обладал глубоким пониманием задач русской музыки как музыки наблюдений (единство музыкальных законов и человеческой речи и языка людей в явлениях произносимости, и психофизиологических откликах произносимости), отыскивал путь к типам и сердцам русских людей. Поэтому музыка получила у него решительно антиформальный характер, и звучность ее как в отношении мелодическом, так и гармоническом поражала свежестью и порванной пестрой своей тканью, подействовала через реальность людских интонаций на слушателей, как живая действительность. Нисколько не отступая от пушкинского образа парящего облака, исполненного наилучших намерений, Мусоргский осветил его «человеческое нутро» глубоко проникающими лучами психологического анализа по данным современной ему науки и по знакомству с общественно-политической литературой и русскими писателями, психорéalистами. Борис Годунов Пушкина нашел свое развитие — в опере Мусоргского силой музыки, получившей утроенную силу убедительности через наблюдения за психическими процессами в человеческой личности и в народных массах (здесь еще сыграло богатую роль тонкое и обстоятельное знание Мусоргским русской народной песенной стихии). Опять мы видим, как судьбы пушкинской трагедии, не теряя самостоятельности своего *своего* выражения, получили в русском музыкальном театре реалистически обоснованное новое художественное оправдание и мировое общественное признание. Недаром на выразительнейшей и убедительнейшей локальной и сценической транзитной образе «преступного царя Бориса» воспитаны и выросли 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, плы попут Глинки в отношении черт сраториальности и калятати в русской опере как драматургической реализации образа народа, остро доразвил пушкинскую концепцию; он внес в свой сценарий народные сцены потрясающей жизненной сочности и исторической «сурковской» яркости, решительно повернул на реалистический фундамент все прежнее привычное представление о роли и рамках оперных хоров. Иначе Сусанин Глинки и гениальное ощущение присутствия народа, как верховного судьи властителей, данное Пушкиным в «Борисе Годунове», очевидно, направили Мусоргского на этот смелый и проницательнейший шаг.

«Руслан и Людмила», волшебная опера Глинки, хронологически предшествуя «пушкинским экскурсиям» Даргомыжского. Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, была и осталась прочнейшей ментальной осевой и опорой, альфой и омегой русской музыки в целом. По своему размаху, сочетанию щедрости и покоя, по богатству музыкального изобретения и неисчерпаемости фантазии, по гомеровской широте и ясности музыкальные образы и звукопись Глинки в «Руслане» утверждают это произведение как лирико-эпический сказ о русском богатстве.

«Руслан» потребовал от Глинки титанического напряжения сил и длительной, упорной, почти скрытой от любопытных глаз композиторской работы. Часто встречавшийся в «былой глинкине», скептически настроенной и мясбичивому труду Глинки и к его остро пропнпательному целому интеллекту, миссия о том, что Глипка непремено долго тянул окончание своей оперы, надо решительно отвести. Стоит только рассмотреть стройнейшую, классически безупречную партитуру «Руслана» с

[illegible]

* М. И. Г л и н и н а. Литературное наследие, т. I, М.—Л., 1952, стр. 180.

представления в пушкинском стиховом преломлении поют и поют и дышали и дышат, как стихи. Именно музыка Глинки, ее ритмо-напевная образность не могла не напитаться слышанием живых пушкинских интонаций, и, транспонируя пушкинский стих на музыку, полни неведомой соблаждала его темп и строй. Однажды В. В. Стасов, которому год рождения был 1824 и которому в год смерти Пушкина минуло 13 лет, и рос стариком 81-го года, пушкинские стихи из только что полученного им очередного тома тогдашнего академического издания сочинений Пушкина. Его лицо заметно посвежело, глаза осветлели, а голос изменился всего более; на расстоянии свыше 60 лет я услышал отражение нитопадности пушкинского времени и ту манеру чтения стихов, для меня в 1903—06 году совсем заново обаятельную. Но, главное, в ней был отражен тонус и глинкинского мелоса!

Тот же В. В. Стасов заставлял меня много-много раз наигрывать ему балладу Финна и другие сохранные в глинкинской мелодии пушкинские «стиховые ляды» и упорно выправлял те или иные несправильности даже в столь незавершенной фортепианной фотографии покальных интонаций, уверял, что Глинка владел «зеркалом пушкинского чтения» в слове, особенно романсовом стиле. Любя такие совершенные образы лирики Глинки, как романс Ратмира «Она мне жизнь, она мне радость», персидский хор «Ложится в поле мрак почвой», а на выносперной лирики мелодику «Я помню чудное мгновенье» и испанские романсы «Инеилья» и «Ночкой зефир», Стасов наслаждался их стародавним ароматом пушкинского произношения. Но это не все: Глинка в своем «Руслане» действительно слухово-осязательно противопоставил мудрому наставничеству Финна с его северным зорким мироощущением, что и сам Глинка и Пушкин не могли не чувствовать в себе соблазны грез о Востоке, как зеняя тогдашних артистических и художественных «страшических» устремлений, порожденных культурой романтизма. Глинка к тому же музыкально реализовал эти грезы вписаньем в ткань «Руслана» подлинных восточных напевов и тем самым, через связь с пушкинским ориентальностью, внес в русское музыкальное искусство образы музыки о Востоке, с тех пор сопутствовавшие воображению, пожалуй, каждого видного композитора.

Наконец, лирика русской неизбывной тоски в образе Гориславы (преображенная пушкинская пастушка, подруга нежная Ратмира) роднит образы Глинки с эгегическими обликами пушкинских «юных пленниц» и русских дев, столь часто посещавших его поэтические помыслы. Стоит хоть только мысленно пробежать в памяти стихи Пушкина, посвященные Марии в «Бахчисарайском фонтане», Людмиле и фатимировой пастушке в «Руслане и Людмиле», черкешенке в «Кавказском пленнике», Татьяне и Ольге в «Евгении Онегине», Марии в «Полтве» и безымянным женским образам во множестве стиховых звеньев, а затем сравнить их с задушевыми лирическими страницами Глинки, Даргомыжского, Кюи, Римского-Корсакова, Чайковского, вышедшими строем и пластикой пушкинских носхалений русской девушки и русской женщины (в особенности ее природной красоте, излучающей и атлетическое обаяние), — нельзя не поразиться внутренней, глубоко душевной связи пушкинской мелодики стихов с полнотой основных покальных лядей и их узоров у русских композиторов. И тут и там слух ваш опевает прекрасное чувство меры и крепость помыслов, не затемненных преувеличенной чувствительностью даже в моменты страстных порывов; правда чувства всегда сохранена, но страсть, искажающая человечность, всегда умерена искусством. В этом качестве в русском стихе и мелодике, обусловленной

(Очень трудно в словесных сообщениях даже приблизительно вызвать представление о высоком поэтическом мастерстве «превращений пушкинских жемчуга слов сказок» в музыку. Надо их слушать, но еще и уметь слышать). С чем можно сравнить такое искусство по образной впечатляемости: ну, хотя бы с овидиевыми метаморфозами, особенно с теми из них, где римский поэт окутывает миф тончайшим лирическим узором. Это к свойственному Римскому-Корсакову. Но у Овидия поэзией «превращений» управляет слово, а у Римского-Корсакова в руках чародейной силы: симфонический русский оркестр с присущим ему ласкающим слух и соблазнительным полнотой тончайшей поэтической направленности.

В чутком лирическом мастерстве музыкальных пейзажей Римского-Корсакова пушкинское воздействие слышится постоянно. Конечно, оно всегда палило в романах на тексты Пушкина (напомню «На холмах Грузии», «Родет облакоок» и в операх, и в симфонической «Сказке», иллюстрирующей пушкинский пролог и «Руслану», но, думаю, без восприимчивости к пушкинскому пейзажу Римский-Корсаков не содал бы таких проникновенных картин русской осени, как в «осенней сказочке» «Нашей Бессмертной», хотя я не рожденной непосредственно пушкинским текстом.

Не столько звукописательно или программно-образно, сколько неуловимо тощими намеками и «звучающей психической состояний» вложил пушкинское чувство природы в свою музыку Петр Ильич Чайковский. Лирика русской усадьбы, полей, рощ, парков сказывается в гениальной по своей простоте, задумчивости и напевности — качествах, идущих от детской-простодушной влюбленности в «тихость» русской природы, — партитуре его «Евгения Онегина». Можно без конца спорить, почему Чайковский именно так, а не иначе либретто сочинил роман Пушкина, но нельзя не поддаться глубокому обаянию музыки, ошущенной таким прочтением «Евгения Онегина», как это удалось великому композитору: так прочесть можно только раз, в особенных обстоятельствах жизни, словно перенес в музыку бегия сердца поэта. Очень чутко читал и слышал, в свое время, композитор Шуман стихи Гейне и разгадал их скорбную проию. Но своим мелодиям Чайковский за младостью в осеню любви Татьяны и за романтическими грезами Ленского и за скромным усадебным бытом уловил *пушкинский тон* ощущений русской природы. На мой взгляд, жизнеспособность и неуловимость лирики «Евгения Онегина» Чайковского в сильной степени обусловлена и этим качеством — чувством пушкинской психики, пушкинского восприятия окружающей действительности, в пору поэтизации «тригорских усадебных впечатлений». Цело тогда сердце поэта и высокая напряженность его восприятия передавалась музыкой великого мелодиста, как чутко настроенная музыка.

Я не могу сейчас дальше углубляться в тему «Пушкин — Чайковский», ибо не так давно был очень увлечен питонационным анализом самой музыки «Евгения Онегина». Но мне хочется в заключение напомнить о нескольких театральных произведениях, напетых стихами и мыслью Пушкина, занимающих несколько особую и своеобразную линию в русской «Музыкальной пушкиниане» и потому достойных внимания. Напомню еще раз о Пушкине у Даргомыжского. Начну с «Русалки», давно и до праву популярной опере в силу своей мелодической привлекательности и своих ярко выразительных реалистических речитативов. Первый акт «Русалки», даже при искаженном тексте Пушкина, остается ярким примером русской бытовой драмы, возвышенной до трагической остроты, — драмы русской крестьянской девушки, близко соприкасающейся с множеством подобного рода «участей», девичьих и женских, в условиях

[illegible]

яние, и на пушкинской стезе русской музыки они носят свои приметы (это и в романах). Но сразиться с пушкинскими характеристиками, пейзажами Байкина и лирикой русского изгнания Кюм было не под силу. Все, к чему он прикасался, получало в его музыке, решительно не надежной симфоническим развитием, мягкий, женственный колорит. Он и как острый публицист, и музыкальный писатель также не поднялся до понимания мужественной и смелой концепции «Бориса Годунова» Мусоргского. Чужеземные вершины музыки он постигал с прощанием, но русские вершины ему оставались малодоступными. В зрелую пору своей жизни, попытавшись еще раз обратиться к Пушкину как оперный композитор, Кюм со своим уже побледневшим и постаревшим, хилым лиризмом напрасно коснулся драгоценного сюжета — пушкинской «Капитанской дочки». Эту его оперу даже нельзя воспринимать как дегорающий луч заветов «могучей куклы».

Еще при жизни Чайковского стали заметно подниматься внешние пеходы молодой поросли московской группы лириков, и среди них глубоко русское дарование Сергея Рахманинова. Первая опера его по Пушкину «Алеко» встретила сочувствие. Побеждала спелость таланта, но широкого дыхания в музыке еще не было. Сюжет требовал наличия в музыке «чувства степи», а были лишь намеки на это. Чувство заменялось пафосом консерваторских школьных грез, и музыка во многом шла мимо Пушкина, будто подписываясь за него. Иное дело, когда Рахманинов соприкоснулся с суровым стилем и страстностью «Скупого рыцаря». Эта опера достойно занимает третье место* в плеяде «музыкальных драм на подлинном пушкинском тексте», т. е. вслед за «Каменным гостем» и «Модестом и Сальери». Пушкинское слово «продекламировано» музыкой мужественно и благородно пафосно. Монолог Скупого у сокровищ оказался очень выразительным и вызывающим трепет пятаками нестойкой, алчной страсти.

Широка и обильна полоса русской музыки, принадлежащая Пушкину. В своем сообщении я лишь робко попытался пройти по ней, отмечая ее борозды и межи, вслушиваясь в музыку наших классиков. Перед их мощью, размахом талантов и жизненной свежестью и зрелостью интеллекта испытываешь невольную робость! Вслед за нашими классиками, но уже в советскую эпоху новых всходов в русской музыке влияние Пушкина не пресекло и продолжает сказываться вплоть до наших дней. Но об этом нужны и новые слова.

20—22 марта 1946 г.
Москва

* Это место не удалось назвать «Пиром во время чумы» Кюм.

ИЗ КНИГИ
КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ
НА ВЕЧЕРАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И ОБЩЕСТВЕННО-РЕВОЛЮЦИОННЫХ
ПРАЗДНИКАХ

ГОГОЛЬ И МУЗЫКА

Творчество Гоголя нашло в русской музыке приветливый и многообразный отклик. Это не удивительно. Поэтические страсти его украинских повестей не могли не увлечь воображения композиторов. Романтические стороны гоголевского дарования, капризы и прихоти его фантазии нашли блестящие отражения в операх Римского-Корсакова, Чайковского и Мусоргского и притом в различных направлениях. Римский-Корсаков, например, стремился преобразить фантастику Гоголя путем музыкальной мифологизации сказочных эпизодов и внесения эллипсиса черт бытовые сцены и характеры. Это особенно заметно в его опере «Ночь перед рождеством», названной композитором *быль-колядка*. Наоборот, Чайковский драматизировал и углублял поэтически описанный Гоголем быт в сторону большего подчеркивания индивидуальных переживаний действующих лиц. Его «Черепашки» — яркая лирико-эмоциональная опера, где быт теряет специфически национальный колорит и где сама сказочность (например, в реальном облике чорта) становится почти действительностью. Мусоргский в своей «Сорочинской ярмарке» стремился, по-видимому*, к сочной живой реально-бытовой комедии. Целью его было запечатлеть в образной и глубокой музыкальной речи оттенки и колорит украинской речевой интонации, чтобы возможно ближе передать и в воплощении в музыке, как в звукописи, всех деталей гоголевского замысла.

Можно только жалеть, что «Сорочинская ярмарка» должна идти в чужих редакциях (Кюн или Черепнина). И другой опыт Мусоргского — опыт претворения в музыке комедийной прозы Гоголя путем перевода на музыкальный язык «Жидитбы» — остался незавершенным. Опыт этот казался дерзким и смелым замыслом и в свое время (1868 г.) вызвал неодобрение. 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 нескольких лирических мимых страданий Солянского («Осада Дубно») и нескольких приятных, благодаря правильному отображению бы-

* «По-видимому» — потому, что приходится судить по несовершенной опере и по некоторым замечаниям и указаниям о ней в письмах композитора.

того колорита, эпизодов и оперх Лысеко, — там не найти почти ничего сильного и певного для нашей эпохи. Певного — в смысле яркой выразительности и изобретательности музыкального языка. Вот часть таких опер: «Страшная месьа» Кочетова, «Кузнец Вакула» Слоповева, «Тарас-Бульба» Кюнера, Трахлина и др.

Ометим еще, что Серов в юности увлеклся мыслью об опере на сюжета «Майской ночи» и кое-что сочинил для нее, а незадолго до смерти начал работать над «Ночью перед рождеством».

Вероятно, гармонизация малороссийских песен, украиных хоры, а также оркестровые сочинения Серова, как, например, музыкальная картина «Гонимы», вызваны этой работой над тогелевскими повестями или, по иском случае, под влиянием таких замыслов. Помню опер тогелевские тексты мало использовали для музыки: два красивых хора Кастальского «Дх, тройка, птица тройка» и «Поля неоглдные» (из XI главы в конце первой части «Мертвых душ») заслуживают здесь не только простого упоминания, но и рекомендации как своеобразный опыт «озвучивания» прозы Гоголя или окружения ее широкой и раздольной песенной стихией.

Ипроче, надо приять по нимуму, что в операх на тогелевские сюжеты именно мелодическое начало и песенная стихия в ее разнообразнейших преломлениях являются самым главным и влиятельным из всех организуемых оперное действие музыкальных элементов, своего рода первоэлементом. Поэтому русские композиторы вправе полагать, что они выполнили завет Гоголя, высказанный им в «Петербургских записках» 1836 года: «У нас ля не из чего составить свои оперы? Опера Глинка есть только прекрасное пачало». Несколькими замечательными строками раньше до этого утверждения Гоголь с посторгом сам определяет значение и воздействие песни: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песни. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, п, как грибы, вырастают города. Под песни баб делаются, жейтся и хоршится русский человек»*. Не выпыивая прекрасных слов Гоголя целиком, ибо думаю, что они всем известны, а если мало известны, то вполне доступны для ознакомления. Нельзя мновать и оставить без внимания его статью «О малороссийских песнях» и не полюбоваться пылкими восторженно-романтическими фразами о музыке в «Арабесках»...

Все поэтически светлое и жизнерадостное у Гоголя, все возвышающееся до эпического спокойствия и величия, его чувство природы и любовь к быту нашло отражение в музыке Римского-Корсакова, — в двух операх: песенней «Майской ночи» и эпичней «Ночь перед рождеством». Все глубоко человеческое, страстное и вместе с тем скорбное, любовно-ласковое и вместе с тем до боли жгущее, дразнящее чувство — нашло свое выражение в «Черевичках» Чайковского: «Ведь люблю и мучу», — поет Оксана, и эти слова ее могут служить эпиграфом ко всей опере. Чайковский подошел к Гоголю с иной стороны, чем Римский-Корсаков: резко контрастно, через противоположение *гротеска* (Чорт и Солоха) и неизменной печали. Его характеристика Оксаны, сотканная из смея противоречивых настроений — девичьей тоски и задорного кокетства, до сих пор еще захватывает своей искренней и проникновенной музыкой, своей щедрой мелодикой. Но любопитнее всего наблюдать в операх Римского-Корсакова, Чайковского и Мусоргского глубоко различные тройное отражение юмора Гоголя. У Мусоргского в одном случае это здоровый бытовой юмор — соч-

* Цитирую по изданию А. Ф. Маркса, т. XI, 1900, стр. 153.

ный смех, при невозможном точном отражении украинской посезной мелодики и своеобразных речевых интонаций. Так — в «Сорочинской ярмарке». Но в другом случае — в «Евгении» Мусоргского слышится жуткий гротеск: «Шинели» и «Мертвых душ». При умном стремлении сохранить возможно точнее и музыкальном речитативе памяти обобщенной человеческой речи композитор в этом первом опыте передал Гоголя подошел к чужой речи композитор в этом первом опыте передал Гоголя подошел к нему ближе и проникновеннее, чем впоследствии в эскизах «Ярмарки». Гоголь жецательский будней («Евгения») сильнее в музыке Мусоргского, чем Гоголь солнечного матуросейского юдьяна, весенних и зияющих шаверов и полей.

В русской симфонической (не 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 расположении выбиться из семейной колес в развитии, бросил начатый труд». Сопровождавший Глинку в его поездках испанец Дон-Педро *истебид*: этот эскиз.

* «Записки М. Н. Глинки», стр. 237 (СПб., 1887).

[...] Надо сказать, что и Тургенев и Вьардо были во многих отношении пионерами русской музыки во Франции. Из русских композиторов Тургенев питал, совместно с Вьардо, симпатии к Чайковскому, хотя и выступал противником приспособления «Евгения Онегина» для оперы*.

Таким образом, в концерте или музыкальном собрании, связанном с именем Тургенева, не будет особой целью исполнить первый струнный квартет из романсы Чайковского (но только не позднее 1883 года, т.е. не дальше ор. 47). Вьардо пела романсы Чайковского и успешно содействовала ознакомлению с его творчеством европейских музыкальных кругов. Упомянутый в «Кларе Милич» романс «Нет, только тот, кто знал» входил в ее репертуар**. Глинку Тургенев оценил не сразу и во всяком случае не в юные годы. В своих «Литературных и житейских воспоминаниях» он сам признается, что на первом представлении первой оперы Глинки «просто скучал». Хотя при этом в виде упрека себе прибавляет: «Но музыку Глинки я, все-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: «я 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», но раздражающей слуха неожиданными шероховатостями и причудами. Измену этим воззрениям надо видеть в трогательной привязанности Тургенева к родной песне — с другой стороны — в признании им страшной закляпательной силы музыкальной стихии, с которой он соприкоснулся неведомо как и которую глубоко ощутил («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 описанные им в его же рассказах музыкальные впечатления и описания процесса пения или игры изобличают меткий и обоснованный критический взгляд и, вместе с тем, яркость восприятия. Нельзя забывать изумительно-го изображения музыки Лемма в «Дворянском гнезде», красивого сопоставления в «Переписке» («Веселая музыка долетала до меня редкими приливами, особенно помню я трель маленькой флейты среди глухих возгласов труб; она, казалось, порхала, как бабочка, вокруг моей лодки») при описании поезда на лодке по Неаполитанскому заливу; ощущений Аратона, Фабия и Валерии, слушателей «Певцов» и т. д. Таким образом, музыкальные кругозор, вкус 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 образов (вняеуказанных) русской народной песни в романсов Глинки (например, «Я помню чудное мгновенье», «Только узнал я тебя») и Чайковского до итальянских арий (Модарта, Россини, Беллини и Доницетти), переложений для голоса с фортепиано нескольких мазурок Шопена, сделанных Вьардо, отрывков из опер Гюнка («Ифигения», «Орфей»), Мейснера, Гуно, 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 Листе — отрицательный отзыв, о «Демосе» Рубинштейна — тоже, о «Именном госте» Даргомыжского — тоже).

[illegible]

КОЛЬЦОВ И НИКИТИН В МУЗЫКЕ

* Библиографическая сводка такого рода материала имеется в «Тургеневском сборнике» под редакцией Пискарева (изд. «Огни», СПб.).

ды русской музыки нельзя мерить только по Глазке, по Даргомыжскому или по Балакиреву. Это были годы стихийного разрыва бытовой музыки с ее непосредственной эмоциональностью. В простопушных, написанных на лету песнях и романсах высказывала и изливала свои чувства, реагируя на жизнь, много выступавшие общественные деятели и известные купечества по составу городского населения лирика: и еще поэзия и крестьянская песня, и цыганские стихи, и влияние аравийского романа! По тону своему эта лирика была «надрывом»: грустная и печальная, она колебалась между двумя крайностями: пассивным унынием и отчаянным запором. Гурилев и особенно Варламов стали посетителями этих великий. Под них же подпал и Даргомыжский, как во многих романсах своих, так и в «Русалке».

Вот фон, 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 постепенно, упорно преодолевал воздействие бытовой импровизационной лирики и шел к высокохудожественному идеалу. Шестидесятые годы с их полными общественно-политическим подъемом обеспечивали этот путь и не только поддерживали стремления Балакирева и примкнувшей к нему даровитой молодежи, но и возродили Даргомыжского (ибо Даргомыжский «Казенного гостя» — конец 60-х годов — не сравнишь с Даргомыжским «Русалки» — начало 50-х годов).

Обращение лирики Кольцова в музыке соответствовало в общем духу жизни русского общественно-музыкального сознания. Иной вопрос: могла ли эта искренняя, неприязнительная лирика идти за ростом музыкальной идеологии? Трудно сказать. Конечно, «Приди ко мне» Балакирева бесспорно выше популярнейшего в свое время «Хуторка» Климовского (6-е издание в 1869 году) или «Перстечка» Варламова и «Не скажу никому» Дютша, но, прибавлю: смотря по тому, где и как! Не следует забывать, что Кольцов в претворении Варламова, Гурилева, Булахова, Климовского, Дютша, в многих других проявил во все закоулки 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 ноты их творчества — общие: природа, быт и непосредственно эмоциональные реакции пробуждающегося личного сознания на окружающую жизнь. Отсюда грусть и тоска из-за несоответствия помыслов и 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 гордская, кинжальная, «опосредствованная» — в чем и сказалась разница эпох. Но тоска, скорбь и боль у них общие. Оба они скованы жестоким бытом. Оба жестоко полюбили, оба равно погубили*.

* Отражение любви Никитина в музыке далеко не столь широко и глубоко. Она уже не поражала так воображение музыкантов, как их поразила в свое время талант Кольцова. Кроме того, художественные паттерны музыкальной городской культуры в столичных и самый кругозор композиторов ко времени распространения стихов Никитина претерпели заметное изменение в смысле подъема вкусов и повышения требований к произведениям искусства.

Замечательно, — что *бытовая* — песенная и романсовая музыка эмоционально-правдиво запечатлела в звуках почти все основное, выразительное обилие поэзии. Наоборот, чем выше художественное сознание композитора и чем дальше текст Кольцова или Никитина отрывался от родной сферы, простолушной и задумчивой, тем больше выступает на первый план сама музыкальная стихия, а скромная поэзия робко прилетает под длинным гармоническим и мелодическим убранством. Только Мусоргский в своей величольной, сурово отчеканенной «Пирושке» сумел сохранить первый тон и не заглушить строя речи Кольцова чуждыми ей, ино-бытовыми элементами.

Поэтому, несмотря на множество написанных романсов и песен на тексты Кольцова, далеко не все указанные выше основные мотивы его поэзии нашли безусловно художественно-ценное выражение в музыке. Также и с поэзией Никитина. Надо ли говорить, что самое яркое отражение получила кольцовская любовная лирика (любовь — тоска, любовь — утешительница в горькой доле, любовь — экстаз). Об этом лучше всего скажет даже сокращенный перечень романсов и хоров на тексты Кольцова и Никитина, различающиеся мотивом любви и различной обработкой. «Без ума, без разума меня зануж выдали» (Даргомыжский), «Глаза» (Варламов, Дюбюк, А. Титов и ряд менее даровитых музыкантов), «Деревенская беда» (Дюбюк, Дютш), «Если встречу с тобой» (Глинка, Даргомыжский, Дюбюк, А. Рубинштейн и др.), «Кольцо»: «Я затеплю свечу» (Даргомыжский, Рахманинов, Гурилев), «Но весна тогда жглась веяла» (Дюбюк А. Рубинштейн), «Но скажу никому» (Даргомыжский, Дютш и др.), «Перстеньки-дорогой» (Варламов, Рубинштейн, цыганская песня), «По-над Доном сая светет» (Мусоргский, Дюбюк), «Обойми, поцелуй» (Баланирев, цыганская песня), «Приди ко мне» (Баланирев, Даргомыжский), «Песня старика»: «Оседлаю коня» (Балакирев, Варламов), «Соловей»: «Пленившись розой» (Глезунов, Римский-Корсаков), «Так и вьется душа» (Балакирев, Варламов, Золотарев, Кюп и др.), «Ты не пой, соловей» (Варламов, Гурилев, Моисюшко, А. Рубинштейн), «Хуторок» (Дюбюк, Климовский), «Иступленные» (Балакирев, А. Рубинштейн) и т. д. — это тексты Кольцова.

«В темной роще замолк соловей» (Гречанинов, Золотарев, Римский-Корсаков, Соколов Н.), «Отяжел, тоска» (Золотарев), «Живая речь, живые звуки» (Соколов Н.) и т. д. — это тексты Никитина...

Большой театр в жизни музыки и музыкальной культуры СССР занимает виднейшее положение. За сто двадцать лет своей истории он отразил в своей художественно-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 гордятся наша Москва, наша красная столица. Ведь в этом всемирно известном театре звучит в превосходном исполнении лучших артистических сил страны родная музыка.

Если выделять среди многообразнейшего печатного материала о прошлом Большого театра существенное, отбросив текущие злободневные мнения или мимолетные досужие слова и рутинные поверхностные порицания, то привязанность москвичей к своему театру становится каждому явной. Театр и берут, как дорогое существо, понимая, что он для Москвы — неотъемлемая ценность, неотрывная от всей жизни города, а не только от художественных ее кругов. В быту Москвы Большой театр — родное достояние. Это не ставленная от быта гордость культурой, это вхопившее глубоко в жизнь и далеко по стране отражавшееся искусство. И как во времена пушкинского «Евгения Онегина» до глухих уездных углов доносились популярные напевы из «Лесны, 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 Собиннов — родник русской вокальной лирики и что в себе одном он вмещает высшее тончайшее мастерство артистизма. Но на это

поклонники Шалляпина резко возражали, что весь Собинов заключается только в его Ченгском, тогда как образы Шалляпина равны величайшим созданием мировой литературы. Спор разрастался, однако примирение создавалось большей частью на чем-либо скромном напоминании: «в Некада-приходило большой частью на чем-либо скромном напоминании: как и Рахманинов, мы про нее забыли». Вель она в том же контексте, как и Рахманинов, и Шалляпин, и Собинов. Скромное напоминание переходило в нарастающий шум притеснений и исторгов, 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 полагаются, слушателям хорошего в этом театре не находили и на каждую новую постановку порчали, как в свое время композитор-критик Кюи на каждое новое произведение Чайковского: предыдущее сочинение, мол, было лучше и современнее. Если поверить и взглянуть в газеты, оказывалось, и предыдущее было для Кюи хуже, чем ему предшествовавшее, и т. д. А талант Чайковского рос и рос. Общественность всегда сочувствовала Чайковскому: музыка его любила вся страна, а критики отрицали вещь за вещь. Точным так не обстоило дело с Большим театром. Его подлинная жизненная история в душе страны: в воспоминаниях, диссидниках, переписке, в цензурных, чуждых, притеснений! Вот из них можно почувствовать, как Москва и Россия любили Большой театр, и понять, что значит общественная признательность и привязанность, если ее поскать в людских недрах.

Мариинский театр вызывал к себе уважение и почтительность. Но он — Петербург, столица. Он — далеко. Коренная страна жила больше «чувством Москвы», осязанием ее всем губерниями знакомого и, главное, эмоционального, сердцем осязаемого облика. Каждая художественная достопримечательность Москвы становилась отечественной, всюду желанной. И так повелось: от музыкальных водевилей и опер Верстовского, родного Москвы композитора, начиная с музыки его к водевилю Хмельницкого «Бабушкины полугави» (1819 г.) и кончая его последней оперой «Громоубой» (1858 г.), от песен русских песен Вантышева и знаменитого пианиста Фальды до любимцев Москвы недавнего времени — композитора и великого пависта в одном лице (Рахманинов) и содретля артистов-певцов (Нежданова, Хохлов, Собинов, Шалляпин). А сейчас, в наши дни, разве не так же? И разве не связаны неразрывной цепью Большой театр и его артистические слес с родной Москвой и через нее со всей родиной? Каждый приезжий стремится попасть в Большой театр все из того же чувства художественного общения с родным искусством. Вот так и в былые времена. Заглянем в чудесные бытовые воспоминания сестры Н. В. Станицыча Александры Владимировны Щепкиной*.

«Провода зиму в Москве с матушкой и старшими сестрами, — пишет она, — мы часто посещали театр и тогда уже заметил талант Михаила Семеновича Щепкина (теперь бы «перлюстри» стояли имена МХАТ и Москвина. — Б. А.) и были очарованы его игрой в пьесе «Матрос». И все зрители были всегда восторжены его игрой в этой пьесе — в роли матроса. Большое удовольствие доставляло нам такое посещение оперы. И, конечно, тут же следует упоминание о любимейшей тогда опере «Аскольд и Могилы» Верстовского (1836 г.). И чуть дальше, после рассказа о домашнем музицировании: «В Москве тогда был любимый публичный певец в русских операх — Вантышев. Он пел в концертах русские песни и

* А. В. Щепкина. Воспоминания. Сергиев Посад, Московский 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, мы слышали в театре париж эллинистов»... (стр. 113).

Багатишев в Ярославской губернии (1804 г.), пел несколько лет хористом частных хоров, пока Верстовский не определил его на сцену в Большой театр, где Багатишев и прослужил 25 лет, очень ценный музыкантами за типично русский «раздольный», «залихватский» тенор прелекательного, «полногласного», дышащего свежестью тембра. Он особенно увлекал слушателей песнями Таропки из «Аскольдовой могилы» и множеством известных ему вариантов русских народных песен наряду с собственными его добрых певчих, становился понятным, какой важной художественной прелестью обладала в то время песня, удерживая голоса в родной стесненной атмосфере, и каким связующим элементом она была между домашним музидированием 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 западно-европейских операх. Такой случай наблюдается с французским композитором Буалдье, прослужившим в России в начале XIX века до 1812 года и очень критиковавшим отсутствие школы у русских певцов, тогда как, именно, один из них — «бесшкольных» певцов — тенор Петр Булахов (умер в 1837 году) считался прекрасным исполнителем опер этого музыканта. Иностранцы вполне охотно допускали природную естественность пения у итальянцев в силу свойств их дыхания и языка. И не хотели оценить качеств русской песенности и также полногласных качеств русского языка и природную красоту и осмысленность 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 разнородной аудитории, вокруг еще повсюду бытовал живой интонацией и песня и народная главная напевная речь с ее полногласием, натуральным «переводом» голоса, естественностью дыхания и согласием тонов языка и тонов (интервальных) певческого голоса. Это согласие, эта неразрывность делала пение русских природно-мелодичным, и, конечно, у нас таким пение и было. Была и школа. Только своя, выработанная естественным соотношением качества голоса и напевных качеств языка. В недавнее время это совершенно четко наблюдалось на Шаляпине. Помню, в Милане конца не было восторга за его итальянскую естественную фразировку, а фразировка-то в сущности своей была русской, распевной.

Шаляпин не просто заучил итальянский язык, а гениально усвоил соотношение между русским и итальянским полногласием, учтя языковые факторы. Так было и в начальной стадии русской оперы: русские певцы настолько еще владели природно песенной вокализацией, а в интонациях языка вокруг было столько элементов жглой народной речи с ее плавностью художественно-вокального строя (и сейчас еще можно услышать у нас «итальянскую» мелодию русской речи — оглянешься на улице и, поспрашив, услышишь: рязанская, мол), что разрыв при переходе голоса на художественно-театральное пение не ощущался еще в резкой степени. В особенности не в первых, 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 оперного либретто мало одной только театральной выдумки, интриг и ситуаций, но нужно создавать интонации слов, гармоничные интонациям песенной.

Не могу кратко не упомянуть, хотя бы в общих чертах, в какой атмосфере проходили первые этапы деятельности Большого театра, чтобы ощутить всеобщее воздействие народно-песенных, стилизованных основ и влияний, далеко не чуждое натуралистическим, как это может казаться. Существовало русское песенно-оперное мастерство, находившее опору и в усадьбно-театральных поместных гнездах и в поместном домашнем музицировании с неопременным русско-песенным заданием. В том и особенность первого этапа работы Большого театра, что он плотным, коренным образом был связан с живыми народными песенными родниками и культурой, стоял к ним очень близко, как и вся Москва, ко всей деятельности и жизни 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 диктовки. Тут иной стиль и иные оттенки культур и подпочвы. В моей юности памяти ощущения, что Собинов — элемент для всей страны, не что он безусловно московский певец, а Фигшер — певец петербургский. И даже когда Собинов гениально пел «Орфей» Глюка под европейски-безупречной, классически-суровой палочкой Направника, было трепетное и нервное ощущение, что поет он, как москвич, очень по-центрорусски и что именно вот это естественное в нем очень родное. Не случайно, что Шалипина раскрыл московский частный оперный театр Мамонтова, откуда пошла и новая русская декоративная оперная живопись, а завершил его как мирового артиста Большой театр. Не случайно, что в требованиях к советскому столичному Большому оперному театру сейчас ощущается не просто тяга к ленину, а охота к русскому «песенному ленину» и «чувство песенности» широкого молодецкого 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 таилось на первых порах деятельности театра в его коренных связях с окружающим музыкальным бытом страны как в отношении народно-песенного фундамента, так и в осознании лучших форм западноевропейского искусства. Наша музыкальная поместно-усадьбинная культура имела для роста музыкальных искусств и перерастала натуралистическую крестьянскую песенность 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 упоминания в воспоминаниях А. В. Щепкиной), не являлся ни лысым, ни «опытным полем» для насаживания оперы. В театре были черты росинийского национального академизма, и уже два основных энергичных его руководителя — Федор Федорович Кокошкин (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.

Иное дело, насколько у Верстовского хватило творческих сил эти задачи выполнять, но — умный человек, чуткий театрал — он шел первым путем. И он и Кокоткини понимали, что Большой театр хотя и растет на дригских поместьях-усадебных — и московских и провинциальных театров, как старший брат и хозяйственник между ними, однако он должен стать выше их, ибо он — Большой театр — представлял лицо государственного искусства и искусства нации. Его артисты — свободные люди. Гривадане. А по отношению к чуждой Европе можно наблюдать и хорошему учиться, но в подчинение себя не отдавать. Пусть будут отдельные имения, итальянская труппа, но в своем национальном пути мы — хозяева, а потому нашу европейскую музыку мы исполнять будем без рабского оттенка, одновременно же попробуем и сами овладеть наиболее жизнеспособным, что имеется в жанре оперы.

Если внимательно прислушаться к тому, что было сделано Верстовским — ведь это предгалицкий этап русского музыкального театра, — окажется, сделано было много и притом умно. Не мало было и очень талантливого. Равнодушие к Верстовскому у нас непонятно и объясняется какой-то боязливостью названного, желанием назвать в показное глубокомыслие. А между тем Верстовский, выводя русский музыкальный театр из ремесла тогдашнего, передового литературного течения — *романтизма*, чутко шел за литературой. Правда, не он первый взял этот курс.

Итальянец Кавос, дирижер петербургской оперы, делал ряд попыток угадать 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 счастия Кавос так и не успел дорасти 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 шведского, на службе в качестве стражи при французских королях, если еще и годился в Петербурге, то в московском театре уже был бы мизансцем старого, донаполеоновского покроя.

Верстовский же включился в русский романтизм с полной доверчивостью к Жуковскому, с упорным тяготением к славянской романтической тематике, а значит, и равному московскому славянофильству. Романтический славяно-русский стиль Верстовского вызвал всеобщие в Москве симпатии, особенно благодаря находкам красивых, задумчивых, мягкосердечных, ирригетивных славянских мелодий рядом с горделивым «александровским» пафосом (пушкинские «Цыганы» у всех ведь бытовали на памяти) и с пышавско-молдаванским задором плясок и песен. Несомненно, что и тут поощрение композитора было задето пушкинской Молдавией, и недаром пушкинская «Черная шаль» находилась в числе удачей его романсов-интермедий.

Музыка Верстовского с ее мелодичным простодушным лиризмом и элегической настроенностью очень отвечала царившему строю русского стиха Жуковского и пушкинской пляды. Понятно, что Пушкин и друзья его любили и дешили Верстовского. Конечно, форма его музыки не соответствовала глинкавскому велению и размаху, и только с Глинкой вошел в оперность сильный, беспорядочный «хозяин музыки земли русской». Нехватало у Верстовского ни блеска, ни искренности России, а кто тогда не спавался покорно перед этим «балконом Европы»; нехватало и мейерберговской

[illegible][illegible]

Через четыре года снова успех: в 1832 году Верстовский выступает также с романтическо-феерическим спектаклем (сюжет на основе поэмы Жуковского, либретто С. П. Шенярева) — «Вадим или Двенадцать спящих деи». А через три года за «Вадимом» появляется «Аскольдова могила» (1835 г.), опера, собравшая лучшие черты стиля Верстовского, его классическое произведение, достигшее колоссальной популярности. Большинство ошибок сыграть ее и лирическое значение. В ней столько же «попертоносия», сколько в «Волшебном стрелке» Вебера, или в «Похитении из Сербии» Модарта, или в «Мексикских пидгириммах» Глюка!

Массовый успех «Аскольдовой могилы» и то, что все ниточный колорит и многие мелодические обороты вошли в русскую музыку, ясно указывают, что славяно-русский лиризм Верстовского при всех его наивностях воспринимался эпохой как новое, родное, свежее, задуманное, где все ниточный асимметрировался на русский лад. Да и как могли не быть эти влияния? Не в пустыне же расцвела русская оперная стилистика. И пришедший на смену Верстовскому Глинка тоже провел свой «лиричный композиторский» вечер среди множества воздействий, а что его талант был

по силе, самообытности и музыкальной зрелости впереди не только Верстовского, но и многих последующих опер, — 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. Финдейзена*.

Три последовавшие за «Аскольдовой могилей» оперы Верстовского: «Тоска на родине» (1839 г.), «Чурова дашна, или Сон наяву» (1841 г.), русско-сказочная, посвященная образам родной народной фантазии, наконец, «Громобой» (1858 г.), — все были поставлены на сцене Большого театра, — все не являлось сплюснутым скатом с вершинами. В них много красивых мелодий, душевного склада, боистости и находчивости в пильных напевов и хорошей лирике. Верстовский, преодолевая в своей музыке «короткость» дыхания поделительно-куплетного склада, выдвигал «хорошое иланное течение», несомненно сознательно противопоставлял в своих операх ритмику двух- и трехдольности, как контрастные в «славяно-стечности», но не мог сделать этого с такой драматургической силой и убедительностью, как Глинка в «Иване Сусанине»**1.

II

Оперы Верстовского лишь постепенно уходили в прошлое потому, что Большой театр из состояния младости переходил в свою музественную пору — в пору включения в свое *исполнительское* развитие все большего и большего круга опер различных школ. Главное же, с постановкой в Москве в 1842—43 году «Ивана Сусанина» Глинки началось продвижение через Большой театр русских национальных оперных композиторов: Даргомыжского, Серова, Чайковского и далее и далее до 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. Никто в нем больше не сомневался, ибо уже с появлением на Западе опер Чайковского и до блестящих дягилевских спектаклей в Париже и Лондоне, где артистические силы, включая хор Большого театра, занимали первое место, шло завоевание и признание за русской оперой мировой славы. Побеждали Мусоргский и Шаляпин.

Москвичи прекрасно допаяли национальное значение «Ивана Сусанина», и статья Хомякова в «Москвитинике» 1842 года была показательной в этом отношении. Первое представление оперы Глинки в Москве состоялось в 1842 году на Большом театре в понедельник, 7 сентября (афиша с перечнем исполнителей в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1892—93 года, стр. 310). Опера Глинки стала олотом и русско-реалистическим, все более и более обосновывавшимся стиллистическим осном музыки и русского исполнительства с его исканиями правды птонаций, чем и заслужил всемирную славу русский гений певца Шаляпина. Но период от постановки первой и второй («Руслан», 1846 г.) глинкиных опер до конца 60-х годов, когда появились оперы Серова и начал появляться одна за другой оперы Чайковского, был очень трудным и пестрым в жизни Большого театра, в отношении борьбы за национальное и всемирное оперное искусство. Романтический стиль напевного лирического склада с феерической занимательностью по «Куковскому и Загоскину»

* «Ежегодник императорских театров», сезон 1896/97 г., приложение, кп. 2.

** Оперный романтизм Глинки Верстовского расширял вокальные перспективы перед русским голосом и содействовал формированию русского оперного характера до появления в Москве опер Глинки, уже в совершенстве решавших эти задачи.

перестал поднимать. Характерно, что «Изумруды» Даргомыжского — по-прежнему русской оперной трактовки вистовского романтизма Гюго, поставленная в 1847 году, уже не вызвала широкого отклика *.

Однако оппозиционная при театральном Одиссеи роль Ме́йербер в жизни и творчестве его эффективнейшим мастерством и занимательностью была — в лице Ме́йербера являлся слушателям и себе, как и всякий чувствительный драматург той эпохи испускал слезы мелодистом (Беллини, Донизетти), характер музыки итальянских мелодистов (Беллини). И право, несравненно обильнее Большой театр в том, что на всем почти протяжении XIX века, т. е. приблизительно от двенадцати до двадцати лет, когда опера не «хотела» четыре основные «большоногие оперные композитора», а именно: Джузеппе Верди, Гвидо Доницетти, Франческо Мейерберг, Роберт Шуман, Фредерик Лист, Фердинанд Лист.

В Москве «Итальянский Театр» Россини в Москве «Итальянский Театр» Россини и как опера фигурировал с 1846 года под названием «Князь Смеляк» и как опера возобновился в 1857 году. Только в 1893 году при поименовании этой оперы под своим точным названием. В постоянном чередовании или парном совпадении в репертуаре Большого театра имени Ме́йербера и Россини ощущалось присутствие стилизованного старшего виртуозной остроты крупного театрального европейского плана, после которого постепенно группировались вновь возникавшие оперные «проявления французской (Гуно, потом Дебюсси, оперы Сен-Санса и Бизе, а также одна из опер Берлиоза «Трояны») в итальянской школы. Особое место занимает Верди, род которого шел от романтической мелодрамы и психореалистических устремлений к опере интимных диалогов «Графиня» к ренессансу мейерберовского космополитизма в «Аиде», затем и выше, страстное и глубокое, психологическое — к «Отелло». Надо сказать, что богатейший оперный путь Верди был хорошо отражен русскими артистическими силами.

Оглядываясь теперь на европейский репертуар Большого театра XIX века с его основными стержнями, нельзя не согласиться с его значительностью и правильностью с точки зрения оперно-театральной и вокальной. Нельзя было в эту пору выхода оперного стиля па широкие демократические арены поспешивать поселю на сценах прошлых эпох (Глюк, Моцарт, Керубини) и только па виртуозных операх Россия и па прочих мастерах быть 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 развивавшейся русской национальной оперы рядом и параллельно успехам итальянских оперных театров в прошлой России. Расхожее вокальное исполнение в них и прекрасная культура *бель канто* естественно привлекали к себе множество поклонников — меломанов — вовсе не только на присторжковской среде слушателей. Для русских же певцов имело большое и серьезное значение соседство с итальянцами, с их естественной школой и техникой пения. Основой этого пения были вековые традиции обработки человеческих свойств и качеств природного инструмента — человеческого голоса и человеческого дыхания как основных осмысленного звукопронизания. Кроме того, если отступить в сторону «увлечения итальянщиной», в чем, как и в любом увлечении, были преувеличения, вызывавшие раздражение национального чувства, то нельзя не признать, что польза от выработки русских певцов

* Об этом шагданно свидетельствует любопытный юмористический рисунок таджикского и чуждого художника Стенкова («Иллюстрированный альманах», издательство «Узбекистан», Ташкент, 1984), т. е. свидетельствует о «популярности искусства» и о приближении новой эры русской оперной эстетике.

и естественно человеческие свойства итальянского бельканто, и свойства, докорившие весь мир, все-таки оказавшись несомненной: русские вскоре же, вступили в соревнование с итальянцами. попарили Европе переломленных певцов, признавших всеми странами. Это уже не было подражанием.

Что же касается русской музыки, то никакие итальянцы не могли задержать развитие русской оперной школы, которое в границах уже от «Ивана Сусанина» (1836 г.) до «Сказание о гряде Китеже» (1907 г.) представляется теперь молниеносным, будучи посвящено идее обороны и русскому патриотизму.

Как бы ни были достопримечательны оставленные итальянцами непостижимо чисто музыкальные эстетические позиции, театр — всегда барометр «эмоциональной динамики, окружающей жизни, и для него «вне времени — иной тонус чувства» показатель не лишний. На Мейербергера и Верди нельзя было не опираться, чтобы — в то время — не потерять соприкосновения с мистерством большого стиля. Что касается Моцарта, то надо сказать прямо, что за редкими исключениями его точнейшая по своей неискоренимой изысканности драматургия (особенно «Дон Жуан») не находила у нас «своего театра», и его оперы оказывались в русских театрах «жилыми на короткий срок», при наличии несомненного русского редущего к Моцарту как гармоническому совету трех соперничавших в конце XVIII века музыкальных культур (итальянской, славяно-аустрийской и французской). Большой театр «пробовал» моцартовский стиль по мере сил и возможностей, но удач крупных не было.

В вокальном отношении нейтральные десятилетия XIX века были для русских оперных театров собранием русских артистических сил, к которым возростающая с колоссальным творческим подъемом русская оперная музыка предъявляла неминуемо 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 мешали же итальянцы. Во-первых, надо сказать, что русская музыкально-театральная критика внутри себя и во-вне брала много и чуть что не больше, чем итальянцам, доставалось от все русским же композиторам, которые будто бы, выходил, писали «всегда не то», и русским театрам за русский репертуар (либо не то, либо мало и не так) и за иностранных (я много, и не то, и не так). Даже по операм Глинки естественной высокой оценки достигнуто не было, и спор из-за «Руслана» — самая «прл». Чайковский за свои оперы 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, вроде Серова о «Русских» или Лароша о «Руслане», а о серьезной театральной защите), и публика, после каждой обруганной русской премьеры, выбирала свой путь. Конечно, в отношении опер Глинки, «Русских» Даргомыжского, опер Серова, рубинштейновского «Демона», «Бориса Годунова» Мусоргского еще первой авторской редакцией, почти всех опер Чайковского и части опер Римского-Корсакова — русская демократическая общественность поддерживала композиторов своим посещением театров. Уже тем самым оперные театры должны были считаться с положением дела. Критика же, забыв о своем постоянном неудовольствии, вновь настойчиво указывала театрам на необходимость постановок русских опер, опять едко спешивала какую-либо новую вещь, и опять публика «молча говорила» свое «да» или «нет». Опять через

некоторое время критика обрушивалась на чью-либо премьеру, напоминая театрам, что, пог, мол, существует такая-то «абитиня» оперы и т. д., п т. д. — все шло сначала.

Конечно, нельзя защищать проявившейся порой косности чиновников театральных дирекций, но если обратить внимание на названия «неприятных критикой» русских произведений и на то, что они оставались в репертуаре театров, — выводы получились бы поучительные. Так же и с русской оперной школой. Приезжие иностранцы и в особенности, конечно, итальянцы, резко критикуя русских певцов, знали, что делали, ниспущая козу на русских «италоманов» недоверие к самой возможности русской школы пения. А между тем эта школа все время создавалась в обсуждаемый сейчас период неустанныго композиторского строительства русских опер. И если бы русские певцы не заботились бы о правдивом раскрытии оперных образов русской музыки и относились бы к этому делу равнодушно, то как могло случиться, что к концу прошлого века возникла блестящая плеяда совершеннейших русских певцов и в Москве и в Петербурге, сирвавшихся с труднейшими задачами, выдвигаемыми и западно-европейскими (весь Вагнер) и русскими композиторами («Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова и образ Греша Кутермыи, так потрясавший всех в исполнении великого русского певца и артиста Мариниского театра Н. В. Ершова).

Чтобы оценить это явление — рост национального вокализма за XIX век, достаточно проследить прохождение возникавших в репертуаре Большого театра середины и конца века важнейших русских опер. Тут дело не в статистике и не в подсчете спектаклей (ведь осталась или не осталась опера в репертуаре — вокалисты и оркестр ее усвоили и, следовательно, проработали большую работу, увеличивавшую художественный опыт). Основой являются обо 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 «поскрешала судьба» начинается с момента выступления Шалаяца в партии Мельника и Собинова в роли Князя).

В 1865 году Большой театр ставит «Юдифь» Серова, в 1867 году — «Грозу» Каппелера, в 1868 году — серовскую «Рогнеду», в 1869 году — первую оперу Чайковского «Воевода» (по Островскому). Эта «малая серия» уже требовала сильного исполнительского состава, а ведь трудно было подготавливать певцов, хор и оркестр к русским требованиям, когда дирижера русской культуры еще не было. В 1875 году идет «Опричники» — вторая опера Чайковского. Вскоре входят «Маккаби» и «Демон» Рубинштейна (1879 г.) и «Вражья сила» Серова. В 1880 году «Евгений Онегин» Чайковского, в 1884 году его же «Мазепа» и «Нижнегородцы» Направных.

«Мазепою» дирижирует Исполит Карлович Альтак — воспитанный Петербургской консерватории, дирижер русской школы, до своего вхождения в Большой театр (1882 г.) уже проработавший в Клеве и получивший оперный опыт. Это было существенным фактом.

В 1886 году — «Черевички» 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 и. 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, взаимно противоречащих; великий музыкант очень четко перенес свои собственные впечатления о работе Большого театра.

Имен известное из Москвы, что о постановке ее («Снегурочки») и не слышно, и полагал, что она совсем отменена. Однако, я и впрямь я получил от Альтани приглашение приехать на две последние репетиции и на первое представление, назначенное на 26 января. Подумав немного, я поехал и с поезда направился немедленно в театр. Репетиция уже началась. Альтани остановил ее и, представив меня артистам, вновь начал с самого начала. «Снегурочку» давали целиком, без купюр. Впечатление репетиции было для меня самое приятное. Снегурочка (г-жа Эйхенвальд) и Купава (г-жа Сеницкая) были очень хороши; все остальные были весьма посредни; оркестр был разучен тщательно, темпы в большинстве случаев были по петербургские, а вернее; хор шел с игрой на слух, соблюдая оттенки (чего в Петербурге не ожидался); резонанс прекрасный. Через два дня состоялась генеральная репетиция. Исполнение было хорошее, декорации довольно красивы, но превращения и явления в III действии выходили певанно. 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 Авраменко во главе я уже говорил. Я заметил, что исполнители отнеслись с любовью к моей опере, отсутствие купюры это подтверждало. В первый раз я слышал оперу целиком и скажу по совести — как она от этого выиграла.

Я познакомился с Исполнителем Карл[овичем] Альтани дапо, в один из моих приездов в Москву для дирижирования в концерте Шостаковича. 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 артистки оркестра) была очень хороша и грациозна. Ее обрабатанное серебристое сопрано как нельзя более шло к роли Снегурочки. Купава (Сеницкая) играла и пела превосходно. Лоль (Звигина) иногда немножко дотошировала, но пела чудно; педурен был и Бобыль — Клементьев, отлично проиглавший трепак. Бардал был хорошим Берендемом, несмотря на свой далеко не свойственный голос. Весна (Крутинкова) была исправна, а Корсону (Мизигрю) партия не вполне удалась. В общем исполнение было хорошее и дружеское*.

На этом можно было бы закончить данный период жизни Большого театра от первого представления в Москве «Ивана Сусанина» Глики до

* Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. 5-е изд. Муниз, М., 1935, стр. 261—263.

[illegible]

Вот здесь, ввиду состоявшегося 10 февраля 1897 года возобновления «Руслана и Людмилы» Глиники, уместно будет напомнить о дополни-
тельных судьбах этой гениальной оперы в Москве. Прежде всего, вот любо-
пытный текст афиши:

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 1848/50 г. в Москву, где гастроллировала в операх своего репертуара, причем исполнители второстепенных ролей добавлялись из состава московской оперной труппы*.

За отмеченные 50 лет с небольшим сложилось яркое национально-самобытное лицо Московского Большого театра. В репертуаре, по линии выходящих школ Западной Европы — французской — по сценике на первом месте, итальянской и немецкой (очень ограниченной по отбору), центр содержания — около 30 опер отечественных композиторов: Глинка, Бородин, Даргомыжский, Корещенко, Мусоргский, Рахманинов, Римский-Корсаков, Серов, Чайковский и Бларамберг, Направкина, Рубинштейн, Савона. Многочисленные артисты-солисты, состоявшие за эти годы на службе в Большом театре, пролили свет, в основном, на русские асолиститы. Они, удовлетворяя требованиям русских композиторов, тем самым создали новые оперные образы и правдивые характеры, выходящие за привычные западоевропейские оперные штампы.

Теперь мы уже приобщили к нашим русским специфическим характерам, и нам странно представить себе, что почти все они вырабатывались в ценных сценках русской оперной классики. И не Петербург, а подра Россия дитися потому, что в Москве, в Большом театре шла скромная, безрекламная творческая работа по отбору материала для фундамента и стенографии. Надо усилить себе сложность и прочность подобной работы отбора, чтобы не очень-то доверять хлестким упрекам по адресу Большого театра в нецелительности. Да, Большой театр действительно шел по линии национального академического искусства, и он может гордиться этим. Если бы театр пошел вслед скороспелым экспериментам, он не закрылся бы музыкальных национальных сокровищ. Произошло не вот что.

III

К началу нового века, нашего XX века, в жизни музыкально-театральной Москвы накопились не только тенденции к обновлению культуры русского театра, но рельефно обнаружился яркий реформаторский наклон. Здесь не место перечислять их и рассказывать ход событий. Достаточно сказать, что частные московские оперы (так называемая Мамонтовская и последующие) утадали время и место русскому оперному обновлению. Свежесть и национальная убедительность музыки театральных произведений Римского-Корсакова, и перед ним Мусоргского, да и основные лозунги Чайковского требовали новых форм воплощения, а значит, новой театральной, нового вида оформления декоративного, новых форм театра. Ведь национальное обновление и расширенное понимание вокальности и фразировки в связи с накопившимися 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 сценической игры в реалистическом взаимодействии элементов мимики и пластики и русское понимание правды слова и музыкального тона. Их принес Шалипин. Наконец, живопись должна была перейти из состояния прислужницы оперного театра в соучастницу музыкального действия и привести в него лучшие свои качества: свет, цвет,— словом, радость зримости вместо равнодушной холодной калядности и архитектурной иллюзорности. Два совсем различных художественных темперамента — Васнецов 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,

* ...Певца, точно самой судьбой предназначенного для русской оперы; артиста, характерные черты которого совпадают именно с самыми заветными стремлениями творца русской оперы; художника, которому суждено вызвать наружу тающую в этой опере жизнь, осветить ее теплым светом, показать, в чем ее сила и значение» (Ю. Эм и др.). В опере. Сборник статей об операх и балетах. М., 1911, стр. 303). Так верно писал о Шалипине 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 Шалипиным, писал ему в начале октября 1900 года: «Шалипин — простой парень, болтливый, шутовской, с грубым и умным лицом. В каждом суждении его чувствуется артист» (М. Горький и А. Чехов). Переписка, статьи и выступления. М.—Л., 1937, стр. 66).

Когда такой артист вошел в состав Большого театра (1899 год), естественно, что он стал наиболее ярким воплощением существа русской национальной оперы и русского неслия, как правды о человеке.

своем стала признанным достоянием театра, и проблема работы становится проблемой наилучшего повода — проблемой режиссерского мастерства и искусства театральности. Главным дирижером становится Вячеслав Ивлюгин Сун, превосходный музыкант, очень содействующий росту театра. Репертуар национальный принимает вполне устойчивое состояние, постоянно поднимался и осекался.

Тон за тоном увеличивалось число опер, получавших постоянный прочный ансамбль, т. е. не некое бесхарактерное состояние в репертуаре, а свой образ — спектакль Большого театра, и это не непременно оперы с участием Неждановой, Собиннова или Шалипина. Например, если имел свой стилизованный тонус глицистские оперы, то и «Анда» и «Демон» были истинными художественными единицами. Не затерялся в театральной обыденности — это высокое стремление стояло перед каждым спектаклем Большого театра, независимо от отдельных удач и неудач. Праздничной атмосферы внутри театра на канцый вечер не зажегши. 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 ядет», т. е. не вызывая ни в ком чувства досады и обиды за театр, — это первый и простой признак здорового художественного организма. Наоборот, преувеличенные восторги, лобзания, самопоощрения выдают очень нервную атмосферу скрытых тревожных опасений.

Так вот, в период все большего усиления авторитета В. И. Сун, действительно в театре положительное и положительное утверждение чувств внутренней гордости от растущего числа крепких и хорошо слагаемых спектаклей, которые покоились на строгой музыкальной дисциплине и на сознании ансамблевой ответственности, хотя Большой театр обладал и крупнейшими, всей стране известными именами, и они могли бы существовать каждый своей отдельной славой. Образы, или создаваемые, однако, были не внешне артистически позированием, а вытекали из русского чувства к музыкальному содержанию и из ощущения жизни в звуке. Или, как у Собиннова, 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 маску «внушителя». Его певье — истинно было певнем, полнотным полетом образной лярки: поэтичнейшим мифом о рождении музыки. Или, как у Неждановой (Снегурочка, Царевна Лебедь), из высокого мастерства, по-пушкински, естественно просто, само собой, переключенного в мир легенд о звенящих скромных ландышах, о звоках и перезвонах лесных колокольчиков, о слезах жемчужных рос и серебристом смехе юющих под солнечными лучами лядинок. Казалось, будто в ее голосе сами собой рождаются напевы, а не память и искусство певья их вызывают.

Можно еще назвать ряд имен артистов, яркая индивидуальность которых укрепляла, а не расщепляла гармонию спектаклей Большого театра. Очевидно, была внутри него художественная солидарность, словно дышание, объединявшее, одухотворявшее повседневную работу. Значит, за долгие годы, потраченные на создание национального лица театра, созрело русское оперное искусство не только в индивидуальных усилиях отдельных композиторов, а в целостном сознании многообразных дарований. Петь в образе стало не требовалось, а само собой разумеющимся качеством. Одновременно в оркестре Большого театра выработывалась не просто высокая виртуозная гибкость и слаженность целого и групп, но та внутренняя спайка и взаимопонимание инструментальных групп, наличие которых придает исполнению оркестра своеобразную прелесть живучести: оркестр становится не механическим аппаратом,

[illegible]

Потому я в строительно-тепературі моладзі, вернаго прінцыпа: пошукі рускіх кампазітараў, асабліва моладзі, позыкаўшае ў іх адказнае творчасць. А становілі іх не оперы жыццёспасобнае — руском опернае слухателі. Такім абразам, іная тагда ідея кампазітара (Рахманіна, Гречаніна, Корсечка) могла праявіць сябе ў жыццёвым выкананні рускіх прадзвіжнікаў, уключаючы ўзбуджэння

Вот, к примеру, ряд русских произведений, включая возобновления классиков русской музыки, появившихся на сцене Большого театра за период с конца XIX века по 1910 год, кроме уже находившихся устойчиво в репертуаре опер Глинка, Чайковского и др.: в 1899 г. — «Мазепа» Чайковского и «Рыбачки» Слонина; в 1900 году — «Ледяной дом» па Чайковского и «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Андрей Шенюков»; в 1901 году — «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Андрей Шенюков»; в 1902 году был отдан иностранным премьерам; в 1903 году — «Молодая» Кюи (1902 год был отдан иностранным премьерам); в 1904 году — «Наль и Дамаянти» «Добрый Никитин» Гречанинова; в 1904 году — «Наль и Дамаянти» «Добрый Никитин» Гречанинова; в 1905 году — «Наль и Дамаянти» «Добрый Никитин» Гречанинова; в 1906 году — «Наль и Дамаянти» «Добрый Никитин» Гречанинова; в 1907 году — «Наль и Дамаянти» «Добрый Никитин» Гречанинова; в 1908 году — «Наль и Дамаянти» «Добрый Никитин» Гречанинова; в 1909 году — «Наль и Дамаянти» «Добрый Никитин» Гречанинова; в 1910 году — «Наль и Дамаянти» «Добрый Никитин» Гречанинова.

IV

Держась этой линии развития с отличию действующими артистическими коллективами оркестра и хора и солистов, упорно утверждавших существование русской школы пения под руководством опытиейшего 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-

* Впервые данные о числе 80-х и прошлого века и с первого десятилетия века нового были в Москве, от совокупности поставок московских оперными театрами русских оперных певцов и «старшину», годины побед русского музыкального творчества в театре — «славной зрели и для комментаторов, и для исполнителей, и для ведущей группы музыкантов, создателей русской национальной декорационной живописи. Если взять данные за 1890-1900 гг. по числу Ю. Зигеля «В опере» (М., 1911), то в среднем по московским театрам — выпуск оперных певцов, проработавших в русской музыке, за все годы свыше 60. Произведений — театральные — Русского-Корсакова прошло за эти годы 12, Чайковского — 51, даже Кюи — 9.

те, на которой должен всегда находиться театр — представитель великого русского народа на посту славных традиций русской оперы и русской музыки. Это и является основной заботой всех действующих артистических коллективов театра, несмотря на неизбежные смены музыкального руководства (В. И. Сук — Н. С. Голованов — С. А. Самосуд) и изменения внутри составов коллективов. Поскольку линия национально-академического искусства всегда впереди, понятными были постоянные заботы Большого театра об операх народного гения русской музыкальной культуры Михаила Ивановича Глинка.

Возрождения «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмила» — предмет достойного, настоящего внимания каждого музыкального руководителя театра. Обе оперы неисчерпаемой полнотой своего содержания и вершиной временем красотой своей органической, уходящей в корни народного искусства, жизнеспособностью естественно должны стоять на первом месте русского национального репертуара. Тем художественным качеством, каким отличается исполнение опер Глинки, оценивается уровень артистизма русского музыкального театра.

Если к Глинке присоединить равноценное и в своих неповторимых свойствах *единственное* сокровище национального русского оперного стиля — «Илья Игорль» Бородин и его превосходный 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 «Полянка» Чайковского также занимают солидные вокальные составы с большим числом молодых исполнителей.

Таким образом, центральный круг репертуара являет собой крепко защищенный достойными представителями русского вокального мастерства артистический ансамбль, оорой которого выступают имена, известные всему СССР.

Имя А. М. Пазовского, как одаренного, глубоко культурного, строгого и дисциплинированного мастера и художественного руководителя Большого театра, всецело обеспечивает сохранение лучших традиций оперного искусства и академических, издавна установившихся принципов. Рядом с А. М. Пазовским, разделяя с ним основную работу, стоит талантливый дирижер и чуткий музыкант А. Ш. Мелик-Пашаев, художественный рост которого совершается у всех на глазах. Безусловно, всегда совершенствуясь и всегда на исключительно художественно-исполнительской высоте и при коллективно-творческом внимании к родному делу, работает переклассный оркестр Большого театра. Затем, отличный хор, столь ярко показавший себя при состоявшемся возобновлении «Ивана Сусанина» (25 мая 1945 года). Все коллективы глубоко понимают, что им доверено быть строителями национального искусства в самом сильном живом национальном традициях и заветах русского композиторского и исполнительского мастерства театра СССР, стоящем на принципах национально-академического искусства.

На закреплении стиля исполнения русской классики и направлении усиленной работы театра, она и составляет одно из основных деловых заданий А. М. Пазовского. В этом отношении и ритмика, и характер интонаций, и колорит, и динамика, и все, вплоть до воздействия музыки на форму сценической интерпретации, определяется осознанием пиритур произведения как отражении идей композитора и ценностью каждой сценической оперы как достояния всей русской художественной культуры.

Руководители Большого театра всегда превосходно понимают, что Глинка, Бородин, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский, Серов,

Римский-Корсаков, создавая свои оперные произведения, ясно видел перед собой национальное достоинство русского искусства и самобытность его народных свойств. Поэтому, обращаясь на Запад, они никогда не поддавались под влияние сильных европейских мастеров слепо и не испытывали потребности пассивно. Они не отказывались учиться тому, в чем испытывали потребность профессионального порядка, ибо быть профессионально ниже иностранцев было стыдно. Но быть профессионально ниже иностранцев было стыдно, и потому они не отказывались учиться тому, в чем испытывали потребность профессионального порядка, ибо быть профессионально ниже иностранцев было стыдно. Но быть профессионально ниже иностранцев было стыдно, и потому они не отказывались учиться тому, в чем испытывали потребность профессионального порядка, ибо быть профессионально ниже иностранцев было стыдно.

Потому-то и выросла русская опера 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 придавала бы своей целенаправленности. И русская увертюра с первых шагов ее в комедийных операх, в оперно-песенного склада, и русские арии и арнозо, и большие массовые ансамбли обнаруживали всегда глубокое своеобразие форм и оборотов, обусловленное коренной связью с народным складом искусства. Наконец, нельзя не отметить, что внепрение в русскую оперу, как высокую, самостоятельную «обмысленную» крупную художественную форму, народно-песенных элементов и протяжной лирики (т. е. русских адажио и алданте) и песенного юмора (т. е. русских скерцо и хороводных форм, т. е. русских аллегро) было не песенным попуризм, 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 певца, и в работе над стилем Большой театр должен быть примером для всех музыкальных театров страны. Но тут вот и возникает большой насущный вопрос о новых вокальных надрах, о достойной смене, впитавшей лучшие академические традиции вокального мастерства, без которых не построят прочного стилистического фундамента. Надо сказать прямо, что в этом отношении сделано не много, как будто основной контингент артистов, певшим которых наслаждаются 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 выносливым.

Это по части исполнительской, а по части творческой, по вопросу создания новых опер дело осложняется отсутствием у композиторов и писателей серьезного отношения к музыкальным либретто как виду литературно-театрального жанра, обладающему своим законами, с которыми нельзя не считаться. Их не принято изучать и наблюдать, за что при постановке их на сцене кажутся и автор и театр. А между тем опыт Мейербера — Скриба, Верди и ряда либреттистов, и особенно Бойто, у нас же — Чайковского и его брата Модеста Ильича, наконец, Римского-Корсакова с Бельским содержит немало ценных указаний на закономерность оперной драматургии. Тут дело не только в написании хороших стихов или хорошей, с точки зрения словесной драматургии, пьесы.

Правильное распределение эмоциональных узлов, их нарастающий и развивающийся, умение найти первое место формам арий, дуэтов и ансамблей, очень важное соотношение их с хоровыми, массовыми спеланиями, имеющими громадное драматургическое значение, имею, в русской национальной оперной тематике. Выбор ритмов и метров, стиховых ассонансов и аллитераций, отбор слов и чувство меры, ибо оперный текст требует лаконизма. Наконец, наличие эмоционального подтекста, своего рода внутреннего «сказочного» действия в опере (это замечательно достигнуто в «Евгении Онегине», «Пиковой даме» Чайковского, в «Гарме» Бизе, в «Севильском цирюльнике» Россини, достигнуто также и у Верди в такой степени, что действие ощущается слушателями независимо от обилия плохих переводов текста), — вот те далеко не все условия и законы оперной драматургии, которые, оказавшись в забвении, сильно вредили и вредят большей части современных советских опер, нивелируя и талантливую музыку. Вопросы, касающиеся либретто, при очень усложнившихся требованиях к драматургии и несказанно выросшем понимании театра и театральности, очень затормозили и тормозят дело строгости советской оперной культуры. А выросшая в нашей стране культура театра, искусственность в этом отношении и слушателей и зрителей ставят перед оперным театром в затруднительное положение даже при возобновлении классических опер, ценность музыки которых несомненна, а драматургия и текст пьесы или просто безразличны.

Характерный исторический штрих: со времени Октябрьской революции вошли в сознание лучших представителей Большого театра песни безусловно важнейшей реформы оперного исполнительства и необходимости организации оперной студии. Тем самым вполне естественным был факт сближения творческих сил театра с великим Ставильским. Книга записей бесед с ним* остается замечательным памятником этой эпохи энтузиастов театра. И действительно, яркая и сильная группа даровитейших артисток и артистов в течение ближайших лет бурно расцветавшей революции и перестройки всей жизни страны вела репертуар Большого театра, как русской оперной академии, на большой художественной высоте. В этой группе были старейшины актерского цеха: Собинов, Петров, Осянов, Обухова, Нежданова, Держинская, Степанова, Катульская, Антарава, Петрова, Савранский, Мигай, Богданович, Озеров, а до 1922 года и Шаляпин. С 1920 по 1925 год происходило формирование актеров-исполнителей и артиста — борца за репертуар революционной эпохи. Вспоминается ряд исполнительских имен — Озеров, Ал. Пирогов, Матова, Политковский, Садомоя; дальше — Барсова, Жуковская, Златогорова; режиссеры: Лавинский и Смолья, Петровский и Нарков, Шафер и Санин, Раппопорт и Вратов; дирижеры: Сук и Голованов. Таким образом, Большой театр переходит в 30-е годы с большим репертуарным запасом, в котором основной кадр — это высококачественные 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 мониторка все сильнее) жизнь музыки в театре. В целом, в опере в балете с 1918 по 1944 год, т. е. чуть выше 25 лет, в Большом театре чередуются более 50 казачьих новинок и возобновлений, частью переходящих, частью закреплявшихся в репертуаре. Более или менее заметный след в жизни театра составляли прошедшие под управлением В. И. Сука возобновления

* «Творческие беседы мастеров театра». XI. Беседы Н. С. Ставильского в Студии Большого театра в 1918—1922 гг., записанные заслуженной артисткой РСФСР, К. Е. Аляховой. 1939.

[illegible]

балетных названиях составляли один вечерний спектакль (балеты: «Тед-
долинда» и «Иосиф Прекрасный»).

В наши годы, годы послевоенные, вопрос о «пашении» репертуара
новыми произведениями, — конечно, не целью снижения уровня испол-
нения, — продолжает оставаться одним из коренных, причем он тесно
связан с вопросом о методах декоративного оформления и ренессансно-
постановочными проблемами.

Колоссальный творческий размах нашей современной жизни несо-
поставим с длительным процессом создания опер. Так что текущие
сложности и екороснело бытовые характеры, будучи подамы в опере натура-
листически, быстро отмирают на сцене. Произведения же монументального
оперного стиля, если бы появились, должны бы охватить величие событий
действительности так, чтобы слушатель и зритель, испытывающие их ре-
ально в жизни и наблюдающие за ними, приняли их на сцене без снисхо-
дительной улыбки.

Правно же, важнейший призыв к оперному театру от слушателей —
«хотим пения», красивого, раскрывающего душевные богатства человече-
ской души, пения стиля русского bel canto — требует именно сейчас настоя-
чивого и серьезнейшего к себе внимания. Слушатель прав, ибо на сме-
ну симфоническому оперному стилю, похоронившему себя в вагнериан-
стве, выступает опера — пение. Вновь возвращается сознание смысла
оперного искусства — в человеческом голосе.

Не может быть, чтобы в великой стране песенности, от моря и до
моря, какой является СССР, не возродилась бы опера широкого дыхания,
могучего, как проза гения Льва Толстого, опера мелодических стилей
Глинки и Бородина, Мусоргского и Чайковского, где человеческий го-
лос 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
фантазии композитора, можно хорошо спеть. Хорошо сфантазировать,
т. е. напевно выразительно продекламировать, можно все, что не бессмы-
слица, но хорошо спеть можно только то, что заключает в себе пение
от души человека, вернее, правду пения.

И за что также всегда боролся и обязан бороться Большой театр, как
не за культуру пения, не только у певца, но и у композитора, наблюдая,
как слушатели в очень значительном большинстве своем быстро охлажда-
ются к оперным произведениям, оскорбляющим человеческий голос
недоверием к его подлинным естественным, выразительным данкам.

Ко дню своего столетия Большой театр — национальная ака-
демия музыки — молодеет и спешит, оберегаемый заботам правительства
и партии, так сердечно, внимательно относящихся к артистическим мо-
лестникам театра и к их художественной работе.

Но тем самым перед Большим театром стоят ответственнейшие задачи
не только закрепить славные достижения русских композиторов-класси-
ков, но и вызвать к жизни отвечающие их зовам 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 незаметен, но зато ряд незабываемых, очень выгодных для наблюдения встреч, из которых коснусь только тех, что связаны с музыкой. Попробую также вспомнить несколько поразивших меня специфических его созданий.

Федор Иванович просто оо-детски обожал Владимира Васильевича Стасова и не раз посещал его, обычно под осень или в середине сезона: под осень — в Парголово (в деревне Старожилково, где всегда жила на даче Стасов), а зимой на его городской квартире. В годы 1904—1906, годы моего тесного, памятного на всю жизнь общения со Стасовым, мне удалось наблюдать и Шаляпина вне театральной и какой-либо «компанийской» среды. У Стасова, сам любящий Владимиром Васильевичем и понимая, какого он имеет перед собою чуткого слушателя, Шаляпин расцветал во всю ширь и глубину своего богатейшего дарования в исключительного мастерства, *вматывался* и, вместе с тем, находясь вне всех условностей театральной, проявлял свое «я» с большей сосредоточенностью и мудростью.

Помимо родных и близких знакомых Стасова, среди слушателей из музыкантов обычно бывали Александр Константинович Глазунов, реже Николай Андреевич Римский-Корсаков и Анатолий Константинович Лядов. Акомпанировал с проливательнейшей чуткостью Феликс Михайлович Блуменфельд. Репертуар состоял, главным образом, из Мусоргского, затем шли Даргомыжский, Бородин. Главика и Римский-Корсаков. Из западноевропейских композиторов больше всего Шуман и Шуберт. Если исполнялся «Борис Годунов», то Шаляпин шел и Бориса, и Пимела, и Варлаама. Блуменфельд же соперничал с ним в мастерском исполнении клавира. 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 сильнее и глубже заставлял он слушателя лить слезы: взгляд в себя: лицо выражало его пение без неизбежно грубых мелодраматических подчеркиваний, которых все-таки требует — из-за масштаба расстояний — сцена; на лице жил, существовал, словно тут же созданный, на глазах у всех образ, которого воплощала его же интонация. Если Шаляпин сам подавал себе реплики, например, при передаче снов, в коряме, то персонажи этой «наблюдательнейшей музыки» буквально порт-

редко познаники перед слушателями со всем прирожденным им внутренним миром. Глаза, особенно глаза, скулы, черты лица около рта, подборот плеч и шеи, все преобразовалось и так же быстро «сдвигалось» в другой персонаж, особенно при диалогах. Иногда, в одной фразе, концентрировалась вся суть изображаемой личности, но так, что дальние им чувствовали присутствие ее. Например, помню, перед монологом-рассказом Пимена в последнем акте «Бориса Годунова» Шалалин след реплику: «Рассказывай, старик, все, что знаешь... без утайки», сопроводившая певце столь глубоко пристальным пронизывающим взглядом в пространство на предполагаемого Пимена, что, казалось, он действительно вопрошающий Борис, а отвечать стал кто-то другой, им вызванный, потому что когда зазвучали первые слова рассказа («Однажды в вечерний час пришел ко мне пастух»), то и в голосе, и на лице все было иное — другой человек, с другой внутренней жизнью, с другой жизненной биографией и другим мирозерцанием. В шалалинской передаче Пимена поразительно неразделимое сочетание привычно-монашеской дисциплины смирения со строгим — скрытым — обличением и осуждением, далеко не смиренным. Слышался за спокойным эллиптическим тоном рассказав, где лишь плавно вспыхивали искры сдерживаемого волнения и экстаза (так хорошо мне стало), неизгладимо суровый этический приговор истории.

Шалалин 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 и слухе менялся весь человек, причем это делалось с тончайшей неуловимостью переходов, невозможно было не волноваться от наглядного проявления безграничности творческих способностей человека.

Но тем труднее для Шалалина был выбор исполняемой музыки, в особенности, если дело шло об опере, о большой роли. Тут дело вовсе не было только в голосовых данных. Можно «пунктировать», чуть изменить вокальным рисунком. Но надо было, чтобы и его требованиям, к создаваемому им образу, — а создавался он им и интонационно и пластически в единстве, — подошла вся музыка, т.е., чтобы ее интонация — вся эмоционально-смысловая сторона, звуковая и речевая «произносительность» — отвечала его замыслу. Вполне это невозможно, потому редкий композитор не «сорвется» на протяжении какой-либо большой партии и роли в интонацию совсем другого образа или, в лучшем случае, в интонацию безразличного, нейтрального порядка. И тут Шалалин мучился ужасно. Преодолеть подобного рода несообразности было для него очень трудно, но тем интереснее было наблюдать, как он, иногда из омерзевших или нейтральных речитативов — подобно Микель-Анджело в скульптуре или Бетховену, оскандавшему огню из, казалось бы, «общих» мест в музыке, — создавал выразительнейшие и убедительнейшие «высказывания». [...]

Многие упрекали Шалалина в том, что он не желал учиться много ролей из-за дешевой алчности, но никто не понимал, как трудно было ему, при его пензенерно тонкой интонационной чуткости, при его поразительной способности различать правдивое и фальшивое, содержательное и формальное в музыкально-речевой интонации, как трудно ему было с отбором ролей.

Надо это понять, чтобы оценить главное в шалалинском мастерстве. Ему органически необходимо было ощущать, хотя бы в основных существующих моментах партий, соответствие интонационного содержания музыкального образу в целом, в его человеческо-психическом и бытовом, жанровом, историческом и, наконец, в его пластическом облике. Тесситура — тесситурой, вокальные трудности — само собою, но главное тут — в этом соответствии. Оттого Шалалин так любил Мусоргского! В нем, во всем

направлении и характере его творчества он особенно находил отвечающее его творческим эмоционально-выразительное содержание в правдивейшей нотах.

Зато какие мощно выкованные монументальные образы в «Холощине», Борис, Имен и Варнава и «Ворнее Годунове»!

[illegible]

Эти возможности позволяли Шалаянну, по сновому большому труду и длительных лекций, при постоянном контроле своего сознания над каждым *интонационным* шагом, добиваться сказочных результатов. Так была сделана труднейшая партия Сальери, но наивысшей победой его метода «первинтирования» была партия Олоферна в «Юдифе» Серова.

Каждое невообразимое свести всю гипотезическую «пестряицу» этих репативаций, в особенности ритмически-контурно расплывчатых, — в некий осмысленный синтез. И как великолепно это было сделано! Как спаяно со всей сценической динамикой образов со всей статуарностью мощной фигуры. Пройде всего лучшая, нищекоразвитая иконально-драматическая форма, совершенно бетховенская по симфоничности развития и микеланджеловская по сочетанию глыбы с пластикой. Право, такие — по мощности пластической лепки — фигуры я видел только в живописи Сикстинской капеллы Микеланджело.

Два основных мотива, две темы развивались Шаллининым на громадном протяжении роли: дикий зверь, красивый, гибкий, воинственный, но скрыто-нервный, подстергающий, в любой момент готовый броситься на добычу, при малейшем раздражении способный ее уничтожить, и лев — «тошкующий», страшно раздраженный в забывающий в этих состояниях о какой бы то ни было опасности! Воплощением зверя в ролевой ему стихийной обстановке была песня:

Знойной мы степью идем!
В воздухе дышит огнем...

Воплощением страстного экстаза было длительное «кружение» хитиной вокруг женщины, вокруг гордо не сдающейся Юдифи. А поступлением, подобным бетховенским введением к симфониям и увертюрам с их «возникновением» музыки из первичного мощного некта, служило первое появление — статуйное — на ложе и в колеснице: величавый, непреклонный, могущая фигура сурового и грозного воина, среди подобострастия и лести окружающих, вояющая своим сознанием воли и власти! И все это, фраз, все детали интонации, качество звука, ритм тела, рук, лица и музыки — пенел — все было спаяно в единый художественный смысл...

И далеко отходил от песен у Стасова, но это только в силу необходимости показать значение ипотениционного мастерства Шаллинио. С романсами ему было легче, т. е. на непротажженном отрезке музыки ско-



W.A. FORD - 9, 11

рее можно было обрести желанное единство всех средств воплощения и правдивость интонаций. Но и романсы он выбирал с сугубой осторожностью. Он предпочитал или прекрещенные в своей завершенности классические и романтически камерные вещи, или даже стихийно-эмоциональные, не боясь их банальности, лишь бы они были всецело «себеблизны», т. е. представляли собою некие универсальные интонационные формулы* и давали бы ему полную возможность (подобно тому, как куплетисту — гибкий в способ повторности чуткий напев куплета) прилагать к ним свое жизненно-выстраданное, в длительном наблюдении человека рожденное искусство¹. Конечно, последней такой работой Шалаяпина, его *шестой симфонией* было гениальное по своей трагической скорби прощание с весной, а вернее — с жизнью: «Элегия». Затрепанная на астрадах всего мира мелодия Массне, будучи заново звуково осмыслена — перенотирована — Шалаяпиным, получила новую жизнь...

Но тогда, в те далекие теперь годы, я и не подозревал о безграничности мастерства Шалаяпина 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?*), я все больше и больше понимал, что тут-тут — в этой области — и рождается все его мощное театральное искусство, даже там, где оно достигало грандиозных величавых образов (мечтой Шалаяпина всегда было — воплотить *Лира*, и он со Стасовым — ярым и тонким почитателем Шекспира — если не раз задуманные беседы на эту тему).

В камерном искусстве Шалаяпина были две главные линии. Первая — там, где он камерный стиль «прославлял» театральностью, в той или иной мере, и там, где он всецело от нее отказывался в пользу строгого интеллигентизма и образности только музыкальной, без признаков характерности, быта и вообще всего, что «извне».

Русский романс, с его склонностью к образной драматургии, бытовым характеристикам, картинности и к ярким сценам, типическим обобщениям и описательности, очень вызывал в Шалаяпине «пластическо-театральное воображение», и тогда создавались такие глубоко реалистические портреты, как «Мельник и его жена» («Воротился ночью мельник» Даргомыжского), «Старый напрал» (одноименный романс Даргомыжского), «Семинарист» (Мусоргского), замерзающий крестьянин («Трепан» Мусоргского), «Титулярный советник» (Даргомыжского) и т. п. Но еще глубже и выше было камерно-симфоническое искусство Шалаяпина, там, где поэтический образ, взятый вне характеристической звукозаписи, становился обобщенное и эмоционально-скинцентрированное: например, шумановские: «Я не сержусь», «Вы злые, злые песни», «Вз сие я горько плакал», шубертовский «Двойник», а из русских — «Сомнение» Глинка, «Прерон» Римского-Корсакова, «Словей мой, солвеймо» Чайковского и т. д.

Меня больше всего потрясали «Двойник» Шуберта и «Вы злые, злые песни» и «Я не сержусь» Шумана. Ирония, скорбь, душевная мука, страсть — все эти «знакомые» слова и состояния воссоздавались Шалаяпиным словно заново и каждый раз все с той же едкой, прожигивающей убедительностью. Горький голаривал так: «Знаете ли, что ж это он делает: вот играют, играют музыку — ловчее там, звончее, что ли, а сплет он слово, два, фразу — и, слышишь, вся человеческая душа, а. порой. п. мира. А Стасов доказывал: «Вот как у Льва» (Толстого, конечно), читаешь, словно и слов не чувствуешь, томе две, три фразы и слова-то

* Он не очень любил подуманно академический стиль романсов с преобладанием лишь мастерства, но любил и субъективистские крайности в музыке, т. е. оригинальность во что бы то ни стало.

примечные, по штриху, деталь — и схватил человека, всего — с душой, одеждой и обстановкой, и тут же приroph». —

И действительно, когда Шалалин начинал, как-то «в себе» и в то же время словно глядящая, в сумеречную даль: «Лес да поляны, безлюдье, вкругом» — все оставало вокруг, все знакомое, родное, русское; человек со своей сиюминутной радостью, холот и тишина, и человек один по один со своим горем и желанием забыться.

А «Двойник» — монолог глубокой трагической силы (исполнение Шалалина достигало тут донаторской выразительности), пролил Гейне — Шалалин вырастал в обобщение актовой мучи раздвоенного человеческого бытия индивидуального сознания, и опять в воображении оставала как будто всегда, всегда стоящая одинокая фигура где-то в сядшем городе, на перекрестке: человек — потерянный среди своих.

А скрываемая, сдерживаемая, оскорбленная — вот-вот вырвется стихия и неупорядоченно — любовная страсть: «Я не сержусь».

Или «Пророк» Рамского-Корсакова! Это несколько холодное и рассудочное произведение Шалалин доводил до библейской пламенности в экстазности; тогда как, наоборот, в «Вакхической песни» Пушкина — Глазунова («Что смолкнул песелья глас») господствовала дактиль: аничко-свелье, мудрое философское слово в величавом спокойствии своем почерпавшее силу.

Шалалин был истинно камерную музыку, бывало, там сосредоточено, так «глубоко», что, казалось, он с театром ничего общего не имеет и никогда не прибегает к требуемому сценной акценту на аксессуарах и видимости выжимания. Совершенное спокойствие и сдержанность овладевали им. Например, помню: «Во сне я горько плакал» Шумана — однозвучие, голос в тишине, эмоция скромная, застенчивая, — в исполнителя словно нет, и вот этого крупного, жаждающего, щедрого на юмор, на ласку, ясного человека. Звучит однократно голос — и в голосе все: вся глубина и полнота человеческого сердца... Липо неподвижное, глаза выразительные до предела, но по-особенному, не так, как, скажем, у Мефистофеля в знаменитой сцене со студентами или в саркастической сцене, там они горели злобой, с издевкой, а тут глаза человека, ощутившего тихую скорбь, но понявшего, что только в суровой дисциплине ума и сердца — в ритме всех своих проявлений человек обретает власть над страстями и над страданиями. Получалось так: звучал тихий Гейне с их романтической страстностью, но отравленной уже «гамлетовским» критическим XIX века, а дел их словно художник типа Гете, вполне овладевший «мерой вещей и искусства».

Я тогда не понял, в чем суть шалалинского мастерства: в обладании гениальной чувствительностью и в множественности пережитого и наблюдаемого, но все это было всегда проведено сквозь мудрую сдержанность и чувство художественной меры с глубоким учетом восприятия слушателей. Шалалин знал, через какой оттенок интонации своего голоса он может так заставить внимание людей, что безосновочно доведет до них и самый задушевный тон сердца, и неуловимый свелт пульса, и тончайшие черты, в яркое повидки внешнего облика человека.

Благодаря силе сдержанности и уметь быть сдержанным, что особенно сказало в его камерном пении, Шалалин достигал потрясающей длительности, полноты в размаха своих нарастающих, своих стесенных, когда голос его казался насыщенный необычайной мощностью и величием.

Но в этой же силе сдержанности и искусство — источник шалалинской душевной трагичности и ужасающей нервозности. Не раз в моей жизни — уже после кончины Стасова — встречал я Шалалина, и никогда я не испытывал от него никакой грубости, ничего подобного тому, что во-

круг него с ним писали в толкониали, разжигая его нерпность и мнптельность. Утверждаю, Шалаяппа был человеком неломерной чуткости и нерпной отамичности. Защищая в себе это свое большое от укулов «состояние дупия», делая блестяще, словесно фехтуя, как мушкетер Дома ралирой. Но стояло ему заметить, что перед ним не враг, не любонятный бездельник, не до синтонированным словом или бессмысленно спетой фразой просто зверо(!), не тупой да еще фритоватый, да еще кичливый всзнайством чпковник (тоже объекты его постоянных выладов) — он становился человеком прост и обаятелен. Нечего было опасаться никаких «выпадов».

Бывало в кулисах в б. Мариинском театре я не однажды наблюдал за выходами Шалаяппа. Если он видел, что за мнм следил, — он что-нибудя «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» — Шалаяппа, стройный и гибкий в своем мофиштофельском облачении, выходит со сцены в кулису после I акта. Здороваясь. Подает мне руку, я 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 кашлю сорвусь, чуть не дотяну — ведь с меня же за «Шалаяппа» слышат в сто, тысячу раз больше: пропал, скажут, голос, кончился Шалаяппа, выдохся, сонлся. 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 пивантом-концертмейстером балета, чего ему было кривляться — я говорил он это просто и ласково.

Идеальный ритмист — Шалаяппа не выносил дхрижерского самонавения и дирижеров, «тактирующих» механически п «чувствующих» только сильною первую долю такта. Он предпочитал скромных рлдовых работников атам «тактоведам» и тоже доходил до припадков гнева, когда ощущал на своей гибкой ритмонитовании еес чужой руки. Раз я смеялся от души, видя, как в прологе «Игоря», после испорченной дхрижером фразы Галицкого, Шалаяппа сперва как-то растерялся, а потом стал засучивать рукава своей «княжеской одежды», вызываясь поглядывая на начинавшего свою карьеру «метриста». К счастью, тот, кажется, был близорук...

Ритм для Шалаяппа — не оболочка, не обложка, не тумба вдоль павели и не телеграфные столбы! Ритм включен во все элементы его искусства, он — и содержание и выражение. И в самой органической природе Шалаяппа ритм был не физиологическим фактором, но скорее — организацией всего его тела, поступи, рук. Так и в пении и в сценической пластике, в их тесном сочетании. Потому-то жест Шалаяппа — сам по себе, в отрыве, условный оперный жест — в своем сочетании всех элементов и выразительности ритмики звучал всегда естественно и правдиво.

Откуда это в нем? Я не знаю, учил ли кто Шалаяппа ритму? Вряд ли. Этому не научшься, как внутреннему слуху, — можно только умно развивать природные данные. Мне всегда казалось, что источник шалаяппического ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, который он владел в совершенстве. Одна уже наблюдательность в отношении расширения смысловых акцентов, в окраске и «распевании» гласных (как это было замечательно в партии Сусанниа, где Шалаяппа в совершенстве чувствовал и понимал мастерство гликиннской вокализации!), в игре длительностями, в умении «растягивать и сжимать» гласные, т. е. как бы их

отпалать дыхопом, сообразно смыслу произносимого — указывает на чуткое наблюдение качества произношения живой речи как основного средства эмоциональной выразительности.

Это как по-детски смеялся Стасов, когда Шаллини произносил перед ним речь члена английского парламента, которому надоело исо, пастора, лектора борготание итальянского гйда, которому надоело исо, что он показывает, и т. п. — пользуясь самыми ничтожными количественными словесными языками и притом «воо» буквальными смыслами, но по качеству ораторского языка расставляемых!

Ритм же голоса и пения Шаллини всегда вызывал во мне аналогию с темпалью гоголевской прозой, особенно «Мертвых душ». Этот ритм не охватывал ни нормами метрики, ни механическим тактированием!

И помню, как на спектаклях «Ивана Сусанина» бывали друг другом довольны Направник и Шаллини и так, наоборот, позже, когда Шаллини выступил в роли Фарлафа при возобновлении «Руслана и Людмилы», он элился ни дирижером, но могших ощутить выразительнейшую органичность ритма знаменитого роида в его передаче: Направника тогда уже не было!

Но в создании образа Фарлафа он советовался со Стасовым еще в 1904 — 1905 году.

Почти дословно посейчас помню кусок из их диалога:

Ш а л л и н и: Эх, Владимир Васильевич, если бы я слышал в живую столько, сколько ты! — С т а с о в: А на что вам? — Ш а л л и н и: Да вот не знаешь, за кого уцепиться, когда делаешь новую роль. Пример: Фарлаф?! Вы вот Осипа Афанасьевича Петрова слышали? С т а с о в: Слышал, и это было очень хорошо, но... — Ш а л л и н и: Что по...? — С т а с о в: Надо всегда думать, что сделаешь лучше, чем до нас делали. — Ш а л л и н и: Знаете, стыдно, а я так вот и думал, да только надо на нас проверить. — С т а с о в: А ну-ка, покажите. — Ш а л л и н и: Хочу я так. Не обегает он на сцену. Можно? — С т а с о в: Ну, почему же нельзя? — Ш а л л и н и: Фарлаф лежит во рву, т. е. я лежу и убедил себя, что давно лежу и вылезти страшно, ой, как страшно! И когда занавес пошел — на сцене пл-ли, пл-ли души, и вдруг вся часть трусливой, испуганной морды, еще и еще, и вдруг вся голова, а затем — сам щепком, вот вытянулся...

И тут было продемонстрировано все появление Фарлафа, и когда он показывал весь — Шаллини в комнате не было, а стоял гигантский верзил, сам себя напугавший: «Я весь дрожу, и если бы не рог, куда л спрятался поспешно... В слове куда были неуловимо очаровательные трусливые вычитки с паузочками, а взор тянулся пугливо ко рву...

Надо было видеть радостную восторженность Стасова. Он тоже вытянулся во весь свой громадный рост перед Шаллининым и целовал его: «Ну, уже бесконечно умнее, тоньше и вкуснее, чем у Петрова». Дальшешло объяснение, показы всей роли Шаллининым и красочные «выставки» Стасова о Фарлафах разных эпох, а, кстати, и о самом Глинке.

Знаменитый свой жест — прихлопывание земли ногой вслед за исчезновением Нани — Шаллини показал изумительно, к окончательному восторгу своего собеседника: Фарлаф-Шаллини смотрит в пустое пространство, и чувствовалось, что он еще видит «страшную старушку». Вдруг обрадован: нет! И тут же струсил. И вот, чтобы убедиться, что действительно никого уже нет, он сперва прошурмывал ногой место исчезновения Нани, потом с торжеством остунал на него всей тяжестью фигуры Фарлафа, и тогда начиналось ошеленительное «хлестаковское» хвастовство: «Близок уж час торжества моего».

Ни на какие поправки Стасова, Глазунова, Блуменфельда Шаллини

никогда не обижался. Перед Римским-Корсаковым он становился как-то собранным и суровым. Было что-то в его облике от школьника, который и боится учителя, и даже чтит, но еле-еле сдерживается, чтобы не спалить. Со Стасовым этого не было: взаимное радушие, понимание и даже любящие доверия при всех встречах.

Когда Шаллипин пел народные песни, особенно «Дубинушку», он совершенно перерождался. Ни тени оперного пения и ничего от индигуанистической культуры намеренного романса. Ощущалось иное: гдето-гдашняя большая жизнь, страдная жизнь множества людей, соединенных трудом, и вновь — русская природа и русская лесовая дорога, по которой неслышно идут и движутся поколения. Широкое, могучее, неизбывное дыхание великого певца насыщало напев, и, слышалось, нет предела этой длившейся песне, как нет предела полям и степям нашей родины...

А потом — опять донец города: и проходит перед слушателями образы, перекликающиеся с мелкими чиновниками Гоголя и Достоевского, и ремесленники посада — из Успенского, и романтики-мечтатели 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 внезапно выпрямляющуюся фигуру Шалляпина при словах: «И в руки мне вложись ружье»), и любимый Семинарист, и веселый Раешник, и гетевский Мефистофель, и пушкинский Пророк, и жуткие образы «Плясок смерти»...

Русский стих, его плавность и «роспев», в главное своеобразие его ритма, исключаящую великий метрический формализм, — стих силовых исключений из правила, именно, в силу его гибкой и чуткой ритмики, — Шалляпин ощущал всем своим существом и вокализировал в совершенстве. Но он прекрасно *взвешивал* и в интонационное содержание восторженной речи, преобразуясь до тонкости: его шумавовский романс «Ich grolle nicht»², его модартовский Леворелло на итальянском языке, его Дон Кихот на французском языке — изумительные образцы его прищипки в стиль, ритм и интонацию западноевропейской музыки.

Его языковое чутье было и многостороннее и многокрасочное. В партии Мельника в «Русалке» Даргомыжского или в потрясающей по силе драматизма и этической глубине сцене Сусанина в лесу (особенно в речитативах) в глинканской опере — Шалляпин создавал ярчайшие по словесно-интонационному мастерству монологи, находя чеканящую выразительную форму.

В быту, в дружеской беседе, рассказывая анекдоты, оп шутя, много-много, импронизировал тончайшие 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»), Шалляпин все-таки развернулся во всей полноте своего таланта в опере русский: Иван Грозный в «Псковитянке», Борис Годунов в «Борисе», Досифей в опере Мусоргского, Мельник в «Русалке», Сусанин в «Наваге Сусанина», жуткий образ зависти — Сальери в «Моцарте и Сальери» — это все не театральные маски, а человеческие жизни, воскрешаемые на каждом спектакле русскими великими артистом.

Несмотря на свое ежесекундно пскрящееся пелстержащее дарование, способность к блестящей импровизации и совершенствованию в любой миг, причем всем казалось, что все это ему очень легко дается*, Шалляпин

* Он, например, метко и выразительно рисовал. У меня есть собственноручный его автопортрет — рисунок пейзажа — четырнадцатый — штрихами! Он *взял себя со спины*, но, несмотря на это, вы ощущаете его лицо и — главное — его острый взгляд!

был чрезвычайно строг к себе в отношении работы. Одиноким у него — равнялось характеристике приказания: «!л чего, чего не пишут у Шалинина, — пишешь он, в грубиян, и летит, и чуть не грабитель!» (это кого? не анти-предрасположен?), и только никому в голову не приходит простой шутки — сколько и как Шалинин работает и что ему стоит каждое выступление! Сколько и как Шалинин работает — так: все решает работа. Работайте По-моему — и вот закончите — так: все решает работа. Работайте, и работайте, а остальные все само придет. Только работать надо умно, и работайте, что в тебе к чему!..

Но на самом деле, как долго — месяцами и даже годами — он вх — этс нитопация — искал, а найдя, закреплл и овлт отбрасывал, опять фанисировал, примерял: что к чему. И стал расспрашивать п тех, кто с ним работал, и кто имел возможность наблюдать его в работе и даже случайно — особенно в сценах, по соседству — подслушивать его долгие устные поиски, открытия в тщательнейший отбор. Много мне рассказывали покойный В. П. Шафер, режиссер и чуткий певец. И помнится, как Шалваши, тоже рассказывая Стасову о сцене Борвса с Шуйским, говорил: «Вот хорошо, когда такой унылый партнер в диалоге, как Пшафер, чутко отсвечивающий на каждое движение и даже помысел. Но тут же прибавлял, как трудно было установить томчайшую связь в мимических Модарта в Сальери.

На полном скаку, разогнав коня, Грозный — Шалыпин выезжал на сцену и оставлял коня смирно среди распростертой вил толпы, прогнав всех суравичиных, пронзительнейшим взглядом исподлобья...

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 западно-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. Бывали периоды в жизни Б. В. Асафьева, когда он особенно много и напряженно работал над темами зарубежной музыки (сочетая это, впрочем, с еще более обширной разработкой отечественной истории музыки), но бывали почти целые десятилетия, когда он, отвлеченный сочинением 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, вникающего в обширные итоги этой группы работ Асафьева, связано, конечно, с многосторонностью интересов исследователя. Труднее назвать темы, не привлекавшие почему-либо его внимания, нежели перечислить те, которые рано или поздно захватывали его. Правда, среди обилия тем у Асафьева были, как всегда, свои излюбленные: Ветховен, Григ, Верди, Лист, Шуман, Вагнер — но не все в равной степени. Его интересовали также вопросы национальной музыкальной культуры, национальные процессы средневековья, проблемы развития музыкальных форм в общеевропейском 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, Гайдн, Моцарт, Вебер, Шуберт, Берлиоз, Шопен, Обер, Бизе, Брамс, Брукнер, Малер, Р. Штраус, Рeger и многие другие новейшие композиторы.

Задачи исследователя чаще всего соединялись здесь у Асафьева с пропагандой и популяризацией лучших произведений зарубежных композиторов (особенно классиков) в нашей стране. Эти 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. Очень многие работы Асафьева, посвященные темам зарубежной музыки, были связаны либо с пропагандой самих музыкальных произведений, либо с выпуском переводных работ о зарубежной музыке (книжки К. Нефа, Г. Кречмара, И. Праута и другие издания). Таким образом, Асафьев стремился направлять эту пропаганду, вторгаясь в нее со своими необходимыми разъяс-

менами, поправками, со своим творческим толкованием вопросов стил
и выразительности художника.

Хотя среди книг и статей Асафьева есть работы, посвященные отношениям индивидуальности художника.

Хотя среди книг и статей Асафьева есть работы, посвященные отношениям индивидуальности художника.

Одновременно в работах собственно исследовательского типа, более специальных, или же в пособиях свободного характера В. В. Асафьев задался общими проблемами эволюции музыкального стиля, митонаполюс ступи, музыкальных форм. Здесь уже он не склонен был раграничивать частные отличия и писал о *путях* европейской музыки, о ее *периодах*, об общих закономерностях. Наиболее полно это вылилось в большом теоретическом исследовании «Музыкальная форма как процесс»: Б. В. Асафьев, по его словам, старался представить себе каждую эпоху истории европейской музыки как своеобразный митонаполюс ступи, когда работал над второй частью этого труда (Долгачилов — «Интонизация»). Но даже в такой популярной работе свободного типа, как перевод книги К. Нефе*, это стремление Асафьева по-новому осмыслить и объяснить большие процессы музыкального мышления народов отчетливо сказалось в тех вставных главах о музыке средневековья, Возрождения, о музыкальной культуре французской буржуазной революции, которые были добавлены советским исследователем к этому в общем легковесному переводному пособию.

Наиболее ценной стороной той пропаганды, которую вел своими работами Б. А. Асафьев, поддерживавший лучшие произведения зарубежной музыки к нашей стране, была его опора на здоровье, 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, Грīga и других композиторов. Когда он выступал со статьями «Модерн 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 (Вердя, Грег, отчасти Шуман), В. В. Асафьев весьма пронизательно и очень своеобразно раскрывает те самобытные национальные и конкретно-исторические условия, в которых складывалась или являлась творческая индивидуальность. Он рисует Верди истым сыном своей страны, по духу крестьянином Италии; он показывает, как органично связан Грег с укладом жизни и эстетическим строем норвежского народа; он раскрывает в симфонии Шумана таинственные черты его времени и его среды. И здесь Асафьев на свободен от заблуждений, порою даже от элементов вульгарного социологизма (сказавшись, как явление времени, например, в своем наброске монографии Грига), но *каталогизация* его опе-

* К. Н. Ф. История западноевропейской музыки. Перев. с немецкого Н. В. Аса-фова. Музыка, М., 1930.

жок, его истолкований и характеристик в общем правильное, удовлетворительное.

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 исследовал и горячо пропагандировал у нас произведения зарубежных классиков Серов, не говоря уже о глубочайшем интересе к ним великого Глинка. Вся русская классическая музыкальная школа пела классическое искусство других стран и народов как свое достояние, хотя никогда слепо не преклонялась перед авторитетами и не боялась идти в своих суждениях наперекор некоторым традиционным оценкам. Асафьев продолжает и развивает в лучших своих работах эту славную традицию. Углубляясь в изучение творческих проблем русской музыки, особенно в исследование Глинки, Чайковского, Мусоргского, он менее всего стремится отгородить русскую школу от прогрессивных школ других народов мира. Он рассматривает вместе с этим пропаганду зарубежной музыки в своей стране также как необходимую часть деятельности советского ученого, советского музыканта.

Разнообразные жизненные задачи, 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 данным темам. Как мы знаем, это вообще характерно для исключительно «подвижной» и всегда общительной творческой деятельности Асафьева-исследователя. Но в данной области, по ее специфическим задачам, это проявилось особенно широко.

Среди многочисленных работ Б. В. Асафьева о зарубежной музыке (они исчисляются сотнями!) преобладают краткие очерки-эскизы, посвященные одному автору или некоторым его произведениям. Монография общего типа существует всего пять, причем две из них до сих пор не были изданы. Это небольшие книги о Листе (1922), Бетховене (1927), Верди (1931) — в двух вариантах — о Григе (издана вторая монография в 1948 г.). Как видим, Асафьева привлекала здесь художники разных народов (норвежского, немецкого, итальянского, норвежского), композиторы различных индивидуальностей. Но нет сомнений в том, что это — великие имена! В каждом из них Асафьева пленяло нечто особое, и дать понять это особое обаяние искусства Бетховена, Листа, Верди, Грига Асафьев стремился, 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 небольшие статьи-рецензии в эссе, посвященные тем же концертным программам или постановкам опер Обера, Бизе, Вагнера, Верди, Альбана Берга.

О таком особом виде работ, как вступительные статьи к изданиям 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 воспели у Асафьева различным характер в каждом отдельном случае; он то углублялся в тему книги вообще (вступительная статья к книге И. Праута о Моцарте*), т. е. тоже в творчество

* И. П р а у т. Моцарт. Перев. с англ. Н. Перла. Под редакцией и со вступительной статьей Игоря Гаскова. Гиз, М.—Пг., 1923.

композитора, то больше говорили о концепции автора исследования (пре-
дисловие к книге Г. Кретмара*), оспаривая ее или соглашаясь с ней.
В дискуссионных материалах Б. В. Асафьевым для первого издания

О заданиях статей, написанных в 1970-е гг., специально говорить нет необходимости.
Большинство советской эциклопедии, специально говорить нет необходимости.
Приветственное, пропагандистское значение не требует доказательства.
Тематика этих статей была многообразна: греческая музыка, Саль-
ватор Даниэль, Григ, Шуман. Асафьев отступал здесь от обычной свобод-
ной манеры изложения и писал строго, систематично, сжато, что успешно
маловероятно самим заданием.

Секретарь редакционного Асафьева

Ряд статей о зарубежных композиторах был вызван желанием Асафьевича популяризировать их особое значение для нашей современности, пробудить интерес к общим проблемам их творчества. Таковы статьи «Модернизм в современности», «Шуберт и современность» (1927), «Наследие Бетховена» (1938), брошюры «Французская музыка и ее современные представители» (1926), «Современный инструментализм» (1927) и т. д. Таковы, наконец, особенно поздние, статьи, посвященные Шопену («Шопен в воспроизведении русских композиторов», «Мазурки Шопена») и некоторые другие.

Нанюнец, отдельные работы Н. В. Асафьева о зарубежной музыке по-
являл характер специальных исследований и углублением в вопросы
художественной технологии. Наиболее ярким примером здесь является
большая статья «Людвиг и его дело» (1926). Впрочем, и подробный разбор
музыкальной драматургии «Арияды», французской оперы, созданной в
1686 г., вызван у Асафьева насущным жизненным интересом к вопросам
музыкальной драматургии оперы и балета вообще. За разбором «Арияды»
стоит типичный практический вопрос: о путях оперной драматургии.

Нельзя забывать о том, что и в данной области музыки и музыковедения исследовательские и собственно творческие интересы Асафьевых-учеников в Асафьев-композитора нередко сплетались. Так, еще задолго до монографии о Григе Асафьев создал балет «Ледяная дова» 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 редантирование книги 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, Моцарте, не отступает от своих прежних художественных симпатий, а как бы раздваивается в противоречиях, приняв и классику и модернизм одновременно. Таким образом, в работах Асафьева, посвященных зарубежным композиторам, можно усмотреть основную, сквозную линию пропаганды классического искусства и лишь на время выступающую полосу модернистских увлечений.

* Герман Кречмар. История оперы. Перев. с немецкого Н. В. Грачева. Под редакцией и с предисловием Игоря Глебова. «Academica», Л., 1925.

Стремясь представить последовательно путь Асафьева в этой области музыковедения, мы выделяем сначала довольно обширную группу его ранних работ 1923—1924 годов. Как увидим далее, они очень естественно объединяются рядом общих признаков. Из них мелкие дореволюционные статьи почти не приходится отдельно принимать во внимание: они остаются единичными и касаются, например, исполнения локальных произведений И. С. Баха и — по одному разу — постановок «Валькирии» и «Мейстерзингера» в Мариинском театре. В основном же Асафьев начал 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 продиктованы насущными задачами музыкальной жизни, требовавшими развертывающейся концертной деятельности в Петербурге, нуждами оперного театра. Б. В. Асафьев описал 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 тех, которые привлекали тогда внимание Б. В. Асафьева, на первое место по количеству откликов следует поставить Вагнера (рецензии 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 конь»¹. Выпуск монография 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 мере, 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 откликаясь 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, несколькими штрихами 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 не бывают скучны и всегда запоминаются своими живыми характеристическими штрихами. В самой трактовке произведений, которая там дается, в оценке той или иной творческой личности мы сейчас обнаружим немало субъективистского, даже просто идеалистического, что и 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 «Валькирия» и разъяснить значение этой музыкальной драмы так, как он сам его понимает.

И одновременно, рассказывая слушателям об операх Моцарта (особенно о «Дон Жуано», о его «Реквиеме», Асафьев с удивлением утверждает: «Пожалуй, в музыке нет юмору, перед которым человек так благогоушно склонялся, так радовался и удивлялся. Моцарт — символ самой чистой сиюминутности, так радовался и удивлялся». И хотя далее речь идет о том, что музыки. Больше, оп — ее творчество». И хотя далее речь идет о том, что музыки. Больше, оп — ее творчество». И хотя далее речь идет о том, что музыки. Больше, оп — ее творчество».

С огромным сочувствием отзывался Асафьев и о других высоких образцах оперного реализма за рубежом — о «Кармен» Бизе.

Особенно глубокой симпатией проникнуты посвящения и концертным программам, посвященным Григу (1919—1922). Здесь Асафьев сразу же стремится дать представление о родине Грига, о природе Норвегии, стремится, чтобы читатель ощутил особый колорит этой музыки, ее своеобразие, ее народность. Помимо этого, с тех пор интерес к этому композитору никогда внутренне не угасал у Асафьева: в теплоте тона есть много общего между программой 1919 года и монографией, изданной почти тридцать лет спустя.

Жизненная сила, человечность, мудрость и сердечная простота влекут Асафьева к творчеству И. С. Баха, которое он и стремится раскрыть в этих его качествах, усматривая их в «Бранденбургских концертах», в «Деревенской кантате» и в других исполнявшихся 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 юмора и заслуг забытого деятеля. Музыка Бетховена со дней его жизни звучала и звучит в России непрерывно до наших дней. Преклонение перед ней не остывало, и богатствами ее питалась вся русская музыка».

Из всего сказанного с полной ясностью вырисовываются основные симпатии Б. В. Асафьева в тот период. И если в русской музыке они были на стороне Глинка, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова, Танеева, Рахманинова, Лядова, то в сфере зарубежного искусства их вызвало творчество Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Вагнера, Верди, Грига.

Задерживаясь несомненно еще на монографии о Листе***. Она имеет подзаголовок «Опыт характеристики» и примыкает к аналогичным монографиям Игоря Глебова, посвященным в те же годы русским композиторам и выпущенным в том же издательстве.

* Игорь Глеб о Б. В. Моцарте. Программа симфонического концерта Гос. академической филармонии 22 января 1922 г.

** «Жизнь искусства», 1921, № 811.

*** Игорь Глеб о Б. В. Франц Лист. Изд. «Светозар», Пг., 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 *пламенного* артиста, с могучей творческой фантазией и темпераментом художника-просветителя. Худшее — явный пафос модернизма в самой манере изложения, преувеличение «мефистофельского» и религиозного начала в творчестве Листа, вообще премерзшие акценты на личном в вопросах творческого пути.

Если в 1919—1923 годах общее направление вкусов и оценок Б. В. Асафьева, касающихся зарубежной музыки, вырисовывается совершенно ясно, то общая картина здесь значительно усложняется, начиная с 1925 года. Наиболее противоречивы работы Асафьева, относящиеся к 1925—1929 годам, когда он выступал как один из виднейших представителей «современничества». С одной стороны, Асафьев еще шире прежнего пропагандирует произведения классиков (тексты этого времени мы частично привлекаем в настоящем издании), а с другой — он горячо поддерживает во множестве рецензий, статей, брошюр ту крайне модернистскую музыку, которая тогда цахлынула к нам с Запада, т. е. произведения Кшесиньки, Берга, Шенберга, Казеллы, Хиндемита, Шрекера, французской «шестерки». По существу такое положение орадоуксально, ибо два противоположных направления на время как будто бы в равной мере завладевают психикой Б. В. Асафьева. Но в большой перспективе хорошо видно, что это противоречие оказалось временным. 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, освещающим прогрессивные, большей частью классические явления зарубежного искусства. В большинстве своем эти работы и в данный период ограничены скромными рамками пояснений к концертным программам, рецензий 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 исследователи теперь получают свое более зрелое, обоснованное и широкое выражение. В творчестве каждого из композиторов-классиков Асафьев стремится подчеркнуть основы жизнеспособности его искусства, объективной ценности 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 личной трагедией Асафьев видит отражение социальных проблем. В произведениях Шуберта раскрывает их глубочайшую человечность, лирическую силу и простоту открытого сердца. У Берлиоза и 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 *имид* мир: «Симфоническое творчество Брамса, — пишет он, — нельзя рассматривать в актуально-волевом плане. Оно наивно, оно пластично и глубоко национально. Это музыка домоседа, дневник культурного и добродушного бюргера, поэзия удовлетворенности созерцаемыми явлениями и уюта. Как далека она от рожденной в вихре и «вихристости»

действительности, с которой мне знакомит и своих симфониях Бетховен»^{*} и т. д. и т. п.

Примечательно, что Б. В. Асафьев особо выделяет и те годы имени Моцарта и Шуберта в связи с *мисией* современностью. Он пишет о великой простоте и глубоком значении этого слова, об эмоциональной привлекательности и неумирающей, неизменяющейся музыки, о непосредственном постижении жизни у этих имен, немеркнувшей музыки, о непосредственном постижении жизни у этих художников. «... Чем органичнее растворится композитор в том главном, чем живее эпоха и все люди, тем долгие будет жить его дело»^{**} — утверждает Асафьев на примере Моцарта. «Редкая способность: — пишет он о Шуберте. — быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а опускаться и передавать 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 *насилие властного «я»* над безличной средой и как пущение людям своих глубоко субъективных ощущений. Личное начало проявляется здесь с удивительной скромностью: оно жглет сообща и всегда находит выразительный язык, понятный людям и легко усваиваемый»^{***}.

Эти мысли Б. В. Асафьева в сущности целиком подчинены его главным соображениям о музыке нашей современности и падают в прямой связи с острыми творческими проблемами, которые он еще недавно ставил перед советскими композиторами в статьях «Кризис личного творчества» и «Композиторы, посетите!»^{****}. Иными словами, подчеркивая у Моцарта и Шуберта их умение преодолевать узко личное, Асафьев ставил их в образцы советским композиторам, будучи обеспокоен судьбами советской музыки, переехавшей из камерных и симфонических жанров, в то время еще далеких от народа.

Помещаемая 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 в ней личному началу в психологии художника еще отдается чрезмерное внимание, в ущерб освещению 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, увертюрах, концертах и наиболее известных фортепианных сочатах. Среди неоднократно выказывавший Асафьева о Бетховене в то время эта книжечка занимает первое место.

Особые задачи ставил перед собой Асафьев в исследовательской статье «Людвиг 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 и носит 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 всеоружии 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 Глинка в Бамбе. — Программа симфонического концерта Гос. академической филармонии 30 октября 1926 г.

*** См. стр. 380 этого тома.

**** См. стр. 408 этого тома.

***** «Современная музыка», 1924, № 4 и 6.

***** Б. В. Асафьев. Людвиг и его дело. — «De musica» 1926, № 2.

лудияного плана, эта группа работ и по объему материала (более сисциально-го и обширного), и по методу его освещенния (более углубленному), и по стилю изложения (гораздо более строгому, объективному) свидетельствует о новых устремлениях Б. В. Асафьева как исследователя. По теме и направлению ее разработки статья о Льюли приближается к исследованиям Ромеи Роллана.

Прежде чем переходить к новым по типу монографиям, над которыми Б. В. Асафьев работал в начале 30-х годов, задержимся ненадолго на тех работах, которые составляли пропагандистские, просветительские задачи с требуемой систематичностью (а не свободной «этнодиной») изложения. Здесь нужно назвать статьи из первого издания «Большой советской энциклопедии» и весьма своеобразную по форме работу над изданием книги К. Нефа «История западноевропейской 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 к общим творческим проблемам той или иной эпохи, к ее музыкально-культурному облику, а также к проблемам музыкального языка как стиля интонирования. Последнее сближает эту работу с направлением теоретического исследования — «Музыкальная форма как процесс», над первой частью которого Асафьев работал параллельно. В целом же выпуск книги Нефа с добавлением Асафьева, конечно, должен быть поставлен в связь с другой свободной работой, в высокой степени оригинальной и предпринятой тогда же — с книгой «Русская музыка от начала XIX столетия». Мы бы в какой мере не приравниваем эти книги одна к другой: доработка очерка Нефа не может идти в сравнение с цельной научно-творческой концепцией «Русской музыки». Общность здесь заключается только в том, что Асафьев тогда стремился дать советским читателям, и в особенности советскими ученикам, сподные работы как пособия в различных областях истории музыки.

Казалось бы, названные труды Б. В. Асафьева в области западноевропейской музыки могли бы до предела заполнить 1925—1930 годы в его деятельности. Тем более, что этим даже 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 «Прыжок через тень» Кшесиньки, «Водцеки» Берга, «Дальний звон» Шрекера, вызвал целую серию откликов Асафьева, который выступал в отдельных изданиях, в «Правде», а также в «Красной газете», в «Вечерней красной газете», разъясняя для широких читателей многие достоинства этих упадочных декадентских сочинений, исполненных скепсиса и цинизма.

Исполнение инструментальных сочинений Хиндемита, Шенберга, Респиги и других современных представителей крайнего модернизма, с их тяготением к диссонансам, к атональности, с их грубо иллюстративными эффектами или отвлеченной, амплопальной линейностью, также иногда встречало общую поддержку со стороны Асафьева, хотя он подчас очень метко подмечал 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 сами

по себе встречали его признание, но он временно поддерживал и теоретические основы музыкального модернизма, о чем свидетельствуют его предисловие к переводу статьи А. Казалла «Политональность и атональность» (изд. «Трифон», Л., 1926): 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 былых ошибках. В настоящее время мы отчетливо различаем в отношении того периода именно глубокие *противоречия* в деятельности Асафьева и особенно видим то, что даже временные увлечения «современничеством» немало же вытеснили из его сознания главного — преобладающего интереса к классическому наследию русской и зарубежной музыки.

К сожалению, очень интересные, плуточные и своеобразные монографии о Верди и Григе, задуманные Б. В. Асафьевым в самом начале 30-х годов, в свое время не были опубликованы. Они убеждают в том, что от работы о Люлли, от небольшой монографии о Бетховене Асафьев переходил 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 и среды, окружавшей композитора. В отличие от раннего этюда о Листе, не лишнего субъективистской импровизационности и вычурности положения, Асафьев теперь стремится воссоздать облик художника *доказательно*, обнаруживая и раскрывая перед читателем значительный материал исследования. Повидимому, собственная творческая работа, очень захватывавшая Асафьева в 30-е годы (особенно создание балетов), 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 рукописен, 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 характеристик, снабженный большим и содержательным хронографом, бесспорно заслуживает и перекрывается более обширной и зрелой монографией об этом же композиторе, изданной в 1948 году. Но помимо того положению Асафьева здесь заметно вредит 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 не свободен от недостатков этого рода. Но он получился удачнее: социальный облик Верди обрисован в нем и убедительно и свежо. Вся работа делится на две части: биографический очерк, доведенный в основном до премьеры «Навуходносора» (1842), 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 психологически связанного с родной крестьянской культурой Италии, пропелдшего своеобразный путь к призыванию сперва в родном городке, а затем на большой оперной сцене, всегда искреннего в своих трезвых суждениях, простетических принципах, но чуждого деградаций и т. д. и т. п. Фигура лоритных бытовых подробностей, снятых почти жанрово. Это и сообщает в монографии о Листе.

Не завершив, позже, но разорвав монографию о Верли, Б. В. Асафьев лишь немножко (по 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 «Наследие 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 порыве, в поисках выхода, в раскрытии противоречий», — пишет Асафьев о Шумано, заключая статью. Здесь исследователь несомненно заостряет вопрос о трагическом начале в Шумано, с чем можно спорить, но что имеет свои значительные основания.

Предисловие к песням Грига построено почти с той же широтой, но, обнаруживая еще 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 о Григе. Многие абзацы 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 «Наследие Бетховена» носит ясно выраженный публицистический характер.

Она написана горячо, страстно, большим планом и дает общее определение исторической роли Бетховена и сущности его глубокого искусства, великого в своем оптимизме и в своей силе. Статья эта направлена в защиту Бетховена как близкого и родного нам художника от посягательства на него «фашистских идеологов насилия и рабства». Статью Б. В. Асафьева следует рассматривать как политическое выступление крупнейшего советского музыковеда, 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 горящими 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 порожков против фашистского ига, и я написал три музыкально-лирические монографии: «Григ» (книга совпала с датой столетия со дня его рождения); «Чешское музыкальное возрождение перед нацистским фашизмом»; «Народное музицирование южных славян по запискам русских путешественников» (к этому были добавлены статьи о связях русской музыки со славянством: о Верстовском, о Римском-Корсакове как авторе «Млады», затем «Забывтая 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. Выдуманный и подлинный мастер («Советское искусство», 3 февраля 1933 г.) и другие статьи.

композиторы-классики», этюд «Мааурин Шопено»; «Балаирен и его славянские симфонии»)*.

Как видим, Б. В. Асафьев в этих условиях естественно углубился и в вопросы славянских культурных связей, творчества Шопена, музыкально-поэтическую культуру братских славянских народов. Здесь отчасти вновь сплелись его исследовательские и композиторские интересы: параллельно он начал работу над балетом «Милица».

Тогда же Асафьев пришел к новой форме работ о русских и зарубежных композиторах: летом 1942 года появились среди других его диалогов о Моцарте («Комедия о музыканте»), о Бетховене, о Рамо и Руссо и т. п. Выходя за пределы исследований или статей, Асафьев стремится в них раскрыть облик того или иного художника, обратиться к форме художественного, драматизированного изложения. Этими заключались его искания в области психологической характеристики, начавшиеся с этюдов ранней юности.

После большой монографии о Глинке, завершенной в те же годы, следует по масштабам работы поставившей публикуемую в этом томе одновременно законченную монографию о Григе. Разумеется, это относительно небольшая книга не идет в сравнение с монументальным трудом о первом классике русской музыки, но после этого труда она оказывается все-таки одной из крупнейших работ Асафьева в поздние годы и вообще самой обширной его работой по числу посвященных классикам зарубежного искусства. Асафьев не случайно назвал работу о Григе «музыкально-лирической монографией». Так именно трактования ее тема; таков именно и общий тон изложения. С удивительной теплотой написана эта работа, как-то очень непосредственно, непринужденно. Но вместе с тем в ней отозвался той импровизационности и того субъективизма, какие присутствовали в ранних монографических этюдах Асафьева. При свободном, казалось бы, построении, продиктованном индивидуальными исследовательскими интересами, она очень полно охватывает основные вопросы творчества норвежского классика. Введение кратко характеризует направление Грига, его связь с родной страной, ее природой, ее народной жизнью. Биографическая глава носит название «Кратко о жизнедеятельности и музыкальных воззрениях Грига», что очень точно определяет поставленные задачи. Не все жанры, в которых работал Григ, равно привлекают внимание Асафьева. Он выделяет специально фортепианную лирику и вокальную лирику, оба считает их типичными формами высказываний 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.

Он стремится исчерпать всего в наследии Грига, Асафьев с удивительной тонкостью вынашивает самое характерное, самое определенное в его художественном облике, причем делает это в столь естественной форме (словно пишет лишь своим впечатлением), 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» принадлежит к числу самых поэтических, самых цельных его созданий.

Среди работ Б. В. Асафьева, посвященных зарубежной музыке, особую группу составляют статьи о музыке славянских стран.

Тема о взаимосвязи музыкальных культур различных славянских народов всегда интересовала Асафьева, в чем нельзя не видеть прогрессивности его научных воззрений. Известно, что в течение долгого времени в тру-

* Академик Б. А. Г. Ф. о в. Моя творческая работа в Ленинграде в начале 1941 г. в период Отечественной войны. - «Советская музыка», 1946, № 10, стр. 56.

(связи музыкальной связи русской музыки с Западом трактовались как «ученичество» у композиторов Италии, Германии и Франции. В работах последнего времени историчалась и другая крайность: связь эти повсе игнорировались, и между музыкой России и Западной Европы воздвигался искусственный барьер. Асафьев же, как уже не раз отмечалось выше, в своих работах всегда подчеркивал творческий 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 музыкознании вопрос.

Тема о музыке славянских стран особенно выдвигается в годы войны и послевоенные годы, когда братские связи народов Советского Союза с народами 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 принадлежало Асафьеву еще на первых этапах его пути исследователя. В 1923 году в издательстве «Светозар» вышла его небольшая монография «Шопен» и характерно для того периода деятельности Асафьева жанре — «опыта характеристики». В ней Асафьев еще не нашел верной точки зрения на творчество гениального польского композитора, он сильно преувеличивает индивидуализм Шопена в аристократизм 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 меткими 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.

Все наиболее ценное 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 жанру и творчеству Шопена, который непосредственное всего связан с народной жизнью и народным искусством.

«Здесь вся Польша, — пишет Асафьев — 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 исполнение мелодий раскрывается их духовный смысл и сердечность. Здесь трепет пульса самого композитора, а его бедняк проходит жизнь»*.

Здесь заключено глубокое понимание народно-национальной природы творчества Шопена, не сведенное только к описанию 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 чувствования на другой», сочетается здесь с глубоким музыкальным анализом мелодики, ритма, тонких интонационных связей и т. п. И этот анализ не только не создает стилистического разрыва 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.

ВЕРДИ

Эскиз биографии

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, Карл Верди — мелкий собственник, владелец бакалейной лавки и остерии (трактир). Мать — Лунджия Утини — прядильщица. Окружающее население — крестьянство, мелкие ремесленники и торговцы. Всего до 200 человек жителей было в Ронколе, вся деревня состояла из одной уллицы. Разведение шелководных червей, виноделие, обработка полей маиса и конопля составляли основное занятие и доставляли средства к жизни. Деревня Ронколе находилась в постоянном живом общении с недалеко — на расстоянии трех миль — расположенным (у лодовым Апеннин) городом Буссето, одним из старейших городов Ломбардии.

С малых лет Верди помогал родителям в их работе в лавке. Рос он в среде крестьян и деревенских торговцев и ремесленников. Соседство города Буссето дополняло эту среду более замкнутыми ремесленниками и собственниками, а также представителями местной интеллигенции. Ребенком еще Верди любил слушать бродячих музыкантов — шарманщиков, скрипачей и др. В числе их странствующий скрипач Батассе, часто заходивший в Буссето, очень подружился с мальчиком и один из первых обратил внимание на его дарования. В число первоначальных музыкальных впечатлений Верди естественно входили и впечатления от органа в местной церкви. Деревенский органист маэстро Байстрокии и был первым его учителем до части пачатков музыкальной грамоты. За выказанные успехи восьмилетний мальчик получал в подарок от отца ломаный спилет (одна из предков фортепиано)*. Настройщик, починивший инструмент, не взял платы за работу из уважения к малышу музыканту. Сохранялась надпись: «Я, Стефан Кавалетти, заново сделал этот инструмент и покрыл их кожей и приделал педали, все это даром отдаю мальчику Джузеппе Верди, ради его доброго расположения к тому, чтобы учиться играть на этом инструменте: это меня вполне удовлетворяет. В 1821 году». С двенадцати лет Верди помогал в церкви старику органисту в Ронколе, возвращаясь туда по вос-

* «Увы мне! Я родился бедняком в беднейшей деревне, у меня не было средств ни образования. Сидел я в руки смехотворный спилет, а вскоре затем я научился писать. Нога за ногой, и ничего иного кроме ног. Это все! Но печально, что я теперь на старости лет должен сильно усомниться в ценности всех этих ног» (из высказываний Верди).

кресным и праздничным дилем, пешком, из Буссето, где он обучался в школе, сына у одного из друзей отца, сапожника Пуньятто, и где получал в течение двух лет общее образование, включая латынь и т. д. За игру на органе в Рокиоле он получал 40 лир в год испованья.

Буссето, как все маленькие итальянские городки, не был чужд музыкальной культуре. В нем функционировало филармоническое общество. Если городской органист обычно являлся в таких городках авторитетным представителем высокой профессиональной музыкальной культуры, то в филармонических обществах находили признание своих сил как дирижеры оркестра (на граждан 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 к музыке ребят. Сыграли они свою роль и в общем развитии музыкальной культуры в 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, проезжающие трамваи двигаются тихо, без звонков, и только в моменты, когда оркестр играет самые любимые и популярные мелодии, слушатели уже поддерживают созерцательного состояния и начинают с удовольствием подпевать.

В Буссето имелся мещан — скромный любитель музыки, флейтист симфонического оркестра и президент филармонического общества Антонио Баредзи (Antonio Barezzi), винокур, купец, приятель отца Верди. Последний закупал у него товары для своей лавочки. Баредзи сумел оценить музыкальные способности мальчика. Он ввел его к себе в дом, сделал его чем-то вроде секретаря в своем торговом деле и, одновременно, предоставил ему возможность заниматься музыкой у маэстро Фердинандо Провези, органиста местного собора и дирижера городского оркестра*. Именно в доме Баредзи и собирались буссетовские любители музыки, и здесь же происходили оркестровые репетиции. Верди переписывал партитуры и оркестровые партии, но практически знакомился с оркестром и техникой композиторства.

Попытки Баредзи, однако, не склонен был баловать мальчика, делать из него самообольщенного самородка и поощрять самолюбие**⁴. Не такова была вся среда, в которой воспитывался Верди [...]. Мелкая итальянская буржуазия еще-еже держалась среди беспокойной политической жизни тогдашней Италии. И если представители крупной буржуазии не легко переносили феодальный гнет и вовсе не всегда склонны были идти в союзе со светской и церковной аристократией, то мелкие предпринимательские провинциальные дельцы и деревенские кулаки тоже не всегда были спокойны за завтрашний 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 прикус обывательщины, узкого мещанства и оккупационного доверия «ближнему» тонкой сетью слепоты. Но поскольку, при наличии общего врага в лице феодалов, у мелкой буржуазии еще не развились во всем объеме хищнические инстинкты и отрыв ее от трудового крестьян-

* Провези был: позурядный музыкант, хороший контрапунктист в очень культурной, образованной среде, отлично знавший литературу. Он сам писал тексты своих комических опер. На Верди он оказал серьезное влияние.

** Свою должность органиста в Рокиоле Верди должен был исполнять в очень стойко сохранять.

сгла и ремесленничества еще не был резким, — в жизнеповедении и психике того круга людей, к которому принадлежал юный Верди, сохранялось еще много хорошего и жизненно-полезного.

Дисциплина труда, сознание, что только труд, упорный, постоянный дает твердую опору в жизни. Постоянный упор на реальное, конкретное мировоззрение, с нежностью ко всякой масти и идеалистическим мечтаньям (что отнюдь не мешало идеализму поведения вплоть до самопожертвования). Религиозный скепсис при резко отрицательном отношении к исповеданию. Деловитость и точность во всех взаимоотношениях с людьми, несмотря на дружбу, на личные симпатии, строгий учет взаимных обязанностей. Все эти черты впоследствии легко раскрываются в деятельности и во всем облике Верди. Требовательный к себе, он был требователен и к окружающим. С исполнителями его суровость граничила с трепаней. 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 данного театра.

Еще одно важное качество, уже имеющее непосредственное отношение к творчеству, подчеркнул Верди в той социальной среде, близкой к крестьянству, в какой он прошел детство. Это, если можно так определить, непосредственная, «наощушь» хватка человеческой жизни во всей естественности, темпераментности, грубости и мощности страстей в чувствовании. Качество, сожжигавшее великую службу Верди и питавшее его музыку очень долго. Можно прямо сказать, что Верди выступил на оперную подмостки мужиком и что мужичество было его стихией, его силой. Умеряемое и заглушаемое неизбежностью для эпохи, а также и наследственным в Верди (не забудем, что он с детства нюхал и мелкобуржуазной мещанской добродетели) сентиментализмом, чувствительностью, его мужичество проникло, однако, в самые феодальнейшие сюжеты, какими он соблазнялся. А в конце концов Верди создал сочную фигуру рыцаря Фальстафа, тип, в котором цинизм рыцаря-гуляки является скорее лукавой, падевающей над бюргерскими семейными добродетелями и постельной уютной моралью, чем мужичьей падевкой, чем каким-то феодальным вырождением. Фальстаф ни в какой мере не Дон Кихот!

Учеба у Проваца и практика с оркестром плюс игра на органе — вот из чего складывались музыкальные навыки Верди. Проваец 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. Одних маршей сохранилось сто! К 18 годам Верди стал местной известностью. Надо полагать, что, именно в данных условиях, в данной музыкальной практике, он уже приобрел драгоценные качества своего оперного стиля — владение массовым ансамблем, направление музыки на овладение слушателями посредством плотных и полновзвучных, широко раскинутых и четко ритмизованных мелодий. Тогда же Верди научился дирижировать, так как Проваец доверил ему управление оркестром.

По постоянному Барона мостная масса вспомоществования, или, точнее, ломбард (*banco di pieÙ*), выдала Верди стипендию в размере 600 лир на поезде в Милан на два года для продолжения музыкального образования. Учитель латинского языка Селетти дал Верди рекомендацию к своему другу. Учитель профессору, в Милане, так что ему было обеспечено там помещение. Барона же от себя добавил некоторую сумму денег, чтобы Верди мог, не нуждаясь, посвятить весь свой досуг музыке.

В октябре 1829 года Верди подал заявление церковному совету Сан-Джиякомо в местечке Соразья о принятии его на службу органистом. Это заявление стоило привести как свидетельство о том, что мог тогда представить юный Верди в качестве своих музыкальных «знаний и умений»:

Милостивые государи, вот Джузеппе Верди, из общины Розколе, шпедер знает, что место органиста в приходской церкви Соразья будет вакантным, ибо господин Фредони от него отказывается, предлагаят себя вместо и взамен уходящего, соглашается на публичные пробы, на какое будет сочтено необходимым, на предмет удостоверения способностей просителя выполнять службу при церковных церемониях. Он просит допустить его на конкурс на вышеуказанной должности органиста и обещает исполнить свои обязанности внимательно и усердно и никакого труда не боится, дабы **ты** во всех отношениях была довольна. С полным уважением вручает он себя подобие милостивому вниманию как покорнейший слуга милостивых государей

Джузеппе Верди.

Это вполне феодальный язык, язык искательный и униженный. Такого было время, и таков был окружающий быт. Очевидно, должность органиста была необходима Верди, так как музандирование в Буссето хлеба не давало. Такое прошение и подобные ему просьбы не могли не внушить Верди желания вырваться из тягостных условий. Оно проливает свет на последующие годы, годы жадной, узорной работы, в особенности после успеха «Навуходносора», когда композитор словно боится, что только что улыбившееся независимое положение уйдет из-под ног. Он пишет напряженно оперу за оперой, завоевывал оперные сцены Италии, Лондона, Парижа. Эта горячка начинает как будто остывать после растущего успеха «Трубадура», «Травнаты» и «Риголетто», появившихся друг за другом в самом начале 50-х годов. Не жадность и не алчность помукали Верди. В конце концов все свое громадное состояние, все, что он взял от публики, он, своим завещанием, вернул обществу. Но его психика с детства и юных лет была возбуждена проявлениями нищеты, холопства и обиды, а с их мелочным гнетом и подлой зависимостью от ничтожных, но хоть в чем-либо влиятельных людей и любителей благодеяний из самоуслаждения. Повятно, что «детство, отрочество и юность» Верди выработали из него индивидуалиста, собственным горбом пробившего себе карьеру и ревниво оберегавшего свою независимость. Они же сделали из него сурового и экономного охранителя своих материальных интересов от алчности импрессиона и издателей и наложники на весь его жизненный склад отпечаток бережливости и строгого ограничения своих потребностей. Конечно, мелкобуржуазная расчетливость сына деревенского торговца тоже играла в данном отношении свою роль, но не главную, потому что, когда дело шло о реальной помощи неизбежной нужде или о создании полезной общественной организации, Верди обнаруживал широкий благотворительный размах, вовсе не свойственный «мелочному сознанию» буржуа-рантье, и притом делал это так, что личность его оставалась в стороне.

Но тот же Верди несколько не стеснялся твердить набатные истины «необходимости работать и трудиться, чтобы завоевать право на жизнь». Если ему казалось, что перед ним паразитизм в каком-либо облике, или даже из поощрения талантливому человеку. В 1867 году про будущего авто-

ро комедий Ахилла Горелли Верди писал отцу его, секретарю театра «Скьяла»: «Если хочешь в жизни добиться уважения, то надо заслужить себе свой хлеб в поте лица. Он [Ахилл Горелли] юн, он должен работать. Если его здоровье не особенно важно, он должен работать осмотрительно, но все же работать. Он не должен никому подражать, особенно никому из бедных...» и т. д. и т. д.

Верди формулирует здесь то, что ему в юные годы подсказывал инстинктивный инстинкт и окружающая среда. Напомним, что тогда, в первой трети XIX века, итальянская буржуазия еще не вырвалась из волю, еще ей надо было бороться, она еще не вытравилась в себе жадного ощущения ценности прав человека-гражданина, ибо героическая эпопея демократической итальянской интеллигенции только еще развирывалась. Возможно, что в Буссето Верди наблюдал вокруг себя, даже в деревенско-собственнической и купеческой среде, не только торгашеские интересы, но и политические сдвиги. Предполагать это можно. Но в основном, в основном, строй его психики, вероятно, создавался в борьбе художественных импульсов, еще неясных и неформировавшихся, с мелкобуржуазной порабощенностью нуждой и с окружающими воздействиями мелкобуржуазной идеологии. Конечно, только в Милане, в городе, в котором австрийский гнет воспитывал национальное сознание не только демократической интеллигенции, 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 опер.

Остановимся в самых кратких словах на общем политическом положении Италии 30-х годов, без чего нельзя понять ближайшего вала творчества Верди и охватившего его, вслед за первичными опытами, племенного патристического энтузиазма. В сущности, в эти итальянские годы вполне определилась политическая фигура Верди — национал-демократ, сторонника объединения Италии и, как 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 мужицкая природа таила в себе в достаточной мере горячий матернал...

• • •

На всю жизнь Верди сохранил глубокую признательность к Баредзи и считал себя всецело ему обязанным. Во время предсмертной болезни Баредзи в январе 1867 года, Верди писал своей приятельнице Кларисе Маффеи, одной из культурнейших женщин тогдашней Италии, о том, как больно ему сознавать близость и неизбежность потери.

«Когда в конце моей гимназической эпохи в Буссето мой отец объявил, что не сможет дать мне средства на университет в Парме — мне надлежало вернуться в деревню, в которой я родился. Добрый старик (Баредзи.—*Ред.*), узнав про это, сказал мне: «Ты пришел в мир на нечто лучшее и не твоё дело торговать солью и работать в поле. Потребуй от Общества вспомоществования нуждающимся небольшую стипендию по 25 франков ежемесячно на четыре года, а остальное я возьму на себя. Ты сможешь поехать в Милан в консерваторию, а деньги, которыми я ссужу тебя, вернешь мне, когда будешь в состоянии»

ного места и его «годах учения»: как и откуда росло в нем чувство театра. И если из него действительно случайно выработался не просто опорный композитор, а театралный композитор, композитор с гениальной драматургической хваткой, то где искать неслучайные причины этой случайности?

О занятиях Верди с Лавинья мало что известно*. Он прошел у него гармонию, контрапункт и фугу. Изучал «Дон Жуана» Моцарта в числе прочей музыки. Впрочем, о первой миланской эпохе своей жизни, включая первые неудачи и беды и первый подлинный успех, великолепно рассказал сам Верди в своем автобиографическом наброске, продиктованном им в 1879 году канцеляру и другу Джулио Риморди.

...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 поделен был терпением и упрямством, свойствами весьма певчими, когда имеешь дело с кружком дилетантов. Тогда в театре «Филдрамматико» готовили и исполнению гайдювское «Сотворение мира». Мой учитель Лавинья 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 бросался в глаза. Репетиции шли под руководством Перелли, Бопольди и Алмазо; но в один прекрасный день все три капельмейстера по какой-то странной случайности не явились. Исполнители стали первичать, когда Маззини, сам не имевший мужества сесть за фортепиано и аккомпанировать, попросил меня взяться за это.

«Достаточно, если вы просто будете играть бас», разумею оп. Повянуло, он не питал большого доверия к чтению партитуры юным неизвестным музыкантам. Но я тогда уже заканчивал годы учения, и оркестровая партитура не могла меня вогнать в страх. Быстро направился я к фортепиано и начал репетировать. Очень хорошо помню произвольные смешки, с которыми меня встречали дилетанты. Мое юное лицо, мой толстый облик, моя нищенская одежда, все это внушало им мало уважения. Но как бы там ни было, репетиция продолжалась, и я сам постепенно воодушевлялся. Я уже больше не ограничивался сопровождением, а начал правой рукой dirigировать, играя левой. Когда репетиция кончилась, мне со всех сторон делали комплименты. Граф Бельджоно и граф Борромео (члены правления общества) были со мной в высшей степени любезны.

Так я выяснил, что трое названных выше мастеров ни оказались слишком заняты, то же им мешали какие-либо притяны, но вследствие этого случая dirigирование гайдювскими кошертом было доверено мне. Первое публичное исполнение имело полный успех, что тотчас пришлось организовать повторение в большом зале дворцового клуба, на котором присутствовали эригерот Райнер и все высшее общество Милана. Некоторое время спустя Борромео попросил меня сочинить музыку к «Каватте для леша и оркестра», если не ошибаюсь, по поводу свадебного торжества в его семье. Позволю себе здесь заметить, что я из всех этих работ никакой материальной выгоды не извлек и действовал без всякой платы.

Маззини, казалось, питал надежды на юного артиста и вскоре сделал мне предложение написать оперу для театра «Филдрамматико», директором которого он являлся. От него я получил либретто, позднее улучшенное Солерой. под названием «Оберто, граф Сан-Винифацо».

* Лавинья Винченцо (1777—1837), неаполитанец родом, неизвестный тогда оперный композитор, жил в Милане, обучая, главным образом, певицу и служа в «Скила» аккомпаниатором. Во всяком случае, техникой сочинения он, как ученик одной из неаполитанских консерваторий хорошей поры, владел в такой мере, что мог дать Верди прочную ремесленную основу и выработать его на практике почерпнутые навыки. Вероятно, их занятия и являлись не столько систематическим орхождическим школьным дисциплиной по порядку, сколько приведенным в порядок и организованным накопленным ювшею опыту.

Это предложение можно было назвать блестящим в моих условиях. Купил, совершенно неизвестный музыкант, я пошел театрального директора, который имел нужное, без залога, наковой я давно не в состоянии был бы ему предоставить, поставить на сцене мое новое произведение. Все надоржки Мерелли взял на себя и условия со мной только, что ему должна принадлежать половина гонорара, если бы я в случае успеха продал свою партитуру. Теперь, конечно, не оспаривать, что эта сделка не была для меня убыточной; ведь дело шло всего лишь о провозе первого произведения. Все-таки, успех овер был настолько большой, что издатель Джакомо Ринорди * приобрел права на собственности за 1750 франков.

Если «Оберто» не возбуждал удивления, то все же он произвел приятное впечатление. Мерелли мог даже дать пиру представлений вне абсолюта. Певцы были на этот раз Маркии (меццо-сопрано), Сальви (тенор), Маркии (бас). Я должен был, как сказано, немного переработать свою музыку, чтобы овладеть ее и голосам новых вокальных сил. Я включил новый квартет. Драматическая ситуация для которого была изобретением Мерелли, о стихах для которого написал Солера **. Этот квартет оказался одним из удачнейших померов моей партитуры.

Теперь Мерелли сделал мне по тому времени исключительно благоприятное предложение. Он предлагал мне контракт, по которому я принимал на себя обязательство написать три оперы, кладя по восемь месяцев на каждую. Они должны были быть поставлены либо в «Скьла», либо в венском придворном оперном театре (у Кершнер), который точно так же находился в ведении Мерелли.

Не раздумывая, я согласился, и Мерелли, который вскоре затем уехал в Вены, поручил поэту Росси написать для меня либретто. Это было либретто «Нагнанника» (доже опера Николаи). Либретто мне не очень нравилось, и я еще не принимался за работу, когда Мерелли, вернувшись в начале января 1839 года, объявил мне, что на реорганизационных соображениях по осень вооруженно должна быть комическая опера. Он обязался тотчас свадать меня либретто, а «Нагнанника» я мог пока отложить. Само собою разумеется, я не смел сказать нет, и Мерелли даровал мне сначала оперные либретто Романи ***, которые то ли не имели успеха, или бог весть по каким причинам было забыты и сжигались. Но сколько добросовестно их прочитывал я их еще и еще, ни одно мне не нравилось. Дело вывудило меня в конце концов не долго думать уступить за либретто, которое показалось мне наименее жалким. Заголовком «Минимий Станислав» («Il finto Stanislao») впоследствии был изменен в «День царствования» («Un giorno di regno»).

В это время жил я с моей семьей, с моей второй супругой Маргаритой Баредак и двумя пидными детьми, в тесном скромном помещении близ Порт Тичинезе («у Тичинских ворот»). Только что ухватился за работу, как серьезно заболел ангина и не мог встать с постели. Я был уже на пути к выдоху, когда вдруг вспомнил, что я в течение трех дней должен был заплатить за квартиру пятьдесят скуди [итальянская серебряная монета]. Хотя это были большие деньги при тогдашних моих обстоятельствах, все же положение мое не заключало в себе никакой серьезной опасности, если бы болезнь и огорчения не мешали мне заранее принять меры предосторожности. Но трудность священной с Вусето (лишь две раза в неделю тогда ходил туда почта)

* Основатель крупнейшего теперь итальянского музыкального издательства (Милан), с 1808, начавший свою карьеру оперным перепищиком. Его сыновья Тито (ум. 1888) и Джулио (ум. 1912) Ринорди продолжали после его смерти (1858) с успехом вести дело.

** Фенистола Солера (1817—1878), композитор и либреттист. Написал для Верди тексты «Навуходоносора», «Ломбардцев», «Изабелла д'Арк», «Аттилы», работал и с другими итальянскими композиторами (Секки, Россини-Монтевити). Сам сочинил романсы, кантаты, оперы.

*** Феличе Романи (1788—1865)— пользовавшийся большой известностью итальянский либреттист и журналист (с 1834 по 1849 года редактор Пьемонтской официальной газеты). Наиболее значительные из его либретто написаны были для Беллини («Сочинившая», «Норма» и др.) и Доичетти («Любовный напиток», «Лукреция Борджиа» и др.)



Б. П. Д. А.

порой опоры, которую он должен дать. Николоп, взявший на себя обязательство, подошел к либретто...

— Проставь себя, — воскликнула Мерелли, — либретто Солеры, замечательно!.. Грандиозно!.. Совершенно необычно!.. Напряженные и величественные драматические ситуации, чудесные стихи!.. Но этот упрямый певецкий маэстро не хочет ничего взять в тон и считает либретто несомненным!.. Я не знаю, где у меня голова и как я раздобуду так быстро другое либретто!

— Так я могу тебе помочь, — утешил я его. — Разве не для меня заказал ты «Иагнаннина»? Я не сочинил еще ни одной ноты на этот текст. Либретто и твоим услугам.

— Bravo!.. Это я называю удачей!

Разговаривая, мы дошли до театра. Мерелли привел Бесси, который в одной своей переписке соединил поэта, режиссера, напечатательского служителя, библиотекаря и многое иное, и пошел ему тотчас взглянуть, нет ли в архиве которого-нибудь манускрипта «Иагнаннина». Манускрипт нашёлся. Но Мерелли тут же вынул другую рукопись и держал ее у меня перед глазами:

— Вот! Это либретто Солеры! И от этого превосходного сюжета отказаться!.. Новый его!.. читай!..

— На что мне оно? Нет, нет, нет! Я не в настроении читать оперные либретто.

— Ah! Либретто же не сделает тебе больно. Прочитай его! При случае вернешь мне, — и он вынул мне рукопись. Это была толстая тетрадь, написанная крупными буквами, какие тогда были в моде. Я свернул ее, подал руку Мерелли и отправился в свой дом.

На улице овладело мною какое-то невыяснимое недоумение, глубокая печаль, смертельная тоска, сневшая мне сердце!.. Пришел я домой, бросил тетрадь злым замком на стол, так что она свалилась на пол и осталась лежать у моих ног. Случайно я ее раскрыл, и, бессознательно, глаза мои упали на раскрытую страницу, и на меня взглянул стих:

Va, pensiero, sull'ali dorate*.

Я пробежал следующие стихи и был восторженно захвачен ими, тем более что они были парфразой на Библию, которую я всегда очень любил.

Я читаю одну часть, читаю другую: потом, вспоминая о своем твердом намерении никогда не сочинять, закрываю тетрадь и иду в постель... Но, ах... «Навуходоносора» вертелся в голове, и сон не приходил! Тогда я встаю, читаю пьесу не раз, а два, три, столько раз, что и утро я все либретто Солеры знал наизусть.

Несмотря на это, ничуть не желая отступать от своего намерения, иду я в театр и возвращаю Мерелли манускрипт:

— Прекрасно, что, да?

— Очень хорошо!

— Ну!.. Так положи это на музыку!

— И во сне не желаю иметь с ней дело!

* Лети, златокрылая мысль. Начальные слова мелодии хора швейцарских евреев из «Навуходоносора». На ней создались слова Верди, и во время его похорон эту мелодию пел только народ. Вот первые такты:



— Положи это на музыку, я тебе сказал, положи это на музыку!
С этими словами он сунул тетрадь в карман своего куртка, схватил меня за плечо и не только вытолкнул меня из комнаты, но захлопнул дверь у меня под носом и повернул назад ключ.

Что делать?

С «Навуходоносора» и маршом возвращаясь домой. Сегодня этот стих, завтра тот, здесь одна юта, там поляя фраза, так возмужала мало-помалу вся опера.

Это было осенью 1841 года. Я вспоминаю об обещании Мерелли, отыскал его и сообщил ему, что «Навуходоносора» окончен и в ближайший маршавильный сезон мог бы пойти.

Мерелли высказался, 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 знаменитых авторов. Дать четвертую оперу, и одобрав еще почти законченную, это было бы во всех отношениях опасно и особенно для меня же самого. Он полагал за лучшее подождать мне с премьерой до весны, когда перед ним не стояли никакие 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 упорства, ибо как и когда я мог бы иметь двух признанных исполнителей, Стреппони и Ронкони, которые были ангажированы к карнавалу и на которых я возлагал важнейшие надежды.

Мерелли хотел вконец пойти мне навстречу, но он сам, как импрессарио, был в затруднительном положении. Четыре новые оперы в один сезон, это был несоизмеримый риск! Все же я выставил против него мои основательные художественные доводы. С де и лет, туда и сюда, с полубогажками и соглашениями, прошло достаточно времени; появился большой плакат, репертуарная афиша, — «Навуходоносора» на программе не было.

Я был юн. Крова во мне бурлила. Я написал глупое письмо Мерелли, в котором позволял себе палить все свое бешенство. Все же, едва я отослал письмо, — я должен сознаться — я сгрусил. Страшно было, казалось, теперь все потеряно.

Мерелли вызвал меня и спросил: «Разве так пишут другу? Но ты прав, мы сыграем этого «Навуходоносора». Но ты должен одно почувствовать. Три новые оперы вызывают большие надоржки. Поэтому для «Навуходоносора» я не в состоянии дать ни новых декораций, ни новых костюмов. Посмотрим, как в с чем мы обойдемся, что найдемся в запасе».

Я всем был доволен, только бы поставлена была опера. И вот появился новый огромный плакат, на котором я наконец смог прочесть: «Навуходоносора».

Вспоминается мне разговаривая незадолго до того комическая сцена между мной и Солера. Он написал для третьего акта небольшой любовный дуэт между Феррей и Изабеллой. Это мне совсем не нравилось, во-первых, оттого, что на-за него охлаждалась горячность действия, а во-вторых, близкое возмущенное содержание — сущность всей драмы — том самым мельчало. Утром, однажды, когда Солера сидел у меня, я высказал ему свои соображения. Он позволил себе с пим не носиться, по не потому, что считал их ложными, а потому, что вичто, что вичто в мире не могло его привлечь к тому, чтобы одну работу проделать дважды. Мы в споре исчерпали все за и против. Я остался на своем, он также. Наконец, Солера спросил меня, что же мне нужно взамен этого дуча. Я ему указал на пророчество Зоарии. Он вывел идею не плохой и, быстро высказав еще несколько если и мо, обещал основательно продумать спеву и затем написать. Это было не то, чего мне хотелось, ибо я являл молодца, зная, что деа за деи будут продвигать, а Солера не роняет ни на один шаг. Поэтому и залор дверь, сунул ключ

* «Оверный год» делился на четыре сезона: карнавалный (начинавшийся почти осенью), карнавалный сезон считается самым значительным. Композиторы до Верди или различных групп.

и карная я полусерьезно, полушутя сказал Солера: «Там, ты не выйдешь из этой комнаты, прежде чем не положишь на сцену «пророчества». Вот, возьми Библию! Ты должен мою шутку измозжить». Солера, испльчавый характер, споря, принял мою шутку, перепелел, мог бы легко раздуть упрямого музыканта. Другой он спойнко сел за стол, прошло четверть часа, и пророчество было написано.

Наконец, в конце февраля 1842 года началась репетиция, и 9 марта, через двенадцать дней после первой репетиции за фортепиано, состоялась премьера. Главные партии были: Странопия, Беллилазга, Ропкоши, Миралья и Деривис.

Это опера, с которой искусство началось моя художественная карьера. Хотя и пришлось бороться с враждебными течениями, все же верно, что «Навуходоносор» родился под счастливой звездой, потому что все, что, казалось бы, должно было ему помешать, шло ему на пользу.

Подумайте только: я пишу бешено-интенсивное письмо Мерелли, следовало бы ожидать, что инпрессарно пошлет молодого музыканта ко всем чертям. Случилось обратное. Наскоро и наспех освещенные, запыленные костюмы ослепляют. Очень старые декорации, художника Перрон, слегка переписанные, производят неожиданный эффект. Уже первая картина, храм, действует так властно, что публика аплодирует в течение десяти минут.

На генеральной репетиции еще никто не знал, когда и где выступает на сцену бавда (сделаческий воопный оркестр). Ее капельмейстер Туч был в большом затруднении. Я просто показываю ему такт. И на премьеру 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 учил меня, как справедлива пословица: «Доверие хорошо, а недоверие еще лучше».

К этому сочному автобиографическому повествованию нечего добавлять. В нем четко зафиксирован весь тогдашний быт, оперно-театральный и отчасти музыкальный, отражена психология инпрессарно, начинающего композитора и либреттиста, отлично, несколькими яркими штрихами обрисованы нравы и характеры, причем вышло обнаруживается характер самого Верди. Собственно говоря, на этом очерке начинается и завершается его биография: все, что идет дальше, — чередование оперных премьер, движение от успеха к неудаче и обратно, при постоянно возрастающей известности и популярности. Удаются 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 заставляло композитора постоянно быть начеку и следить, чтобы опера не исполнялась на даровищу, чтобы не списывали нотный материал и т. п. Правда, издатель Ринорди, получая львиную долю доходов, охранял права Верди (в Париже то же делал издатель Леон Эскюде, большой его приятель, оркестр, дошедший, самое приятельство их выросло на деловой основе), но в Верди глубоко вкоренились хозяйственные и собственные: ские навыки: он любил точность в расчетах и держал на учете каждую копейку. Все это отнимало достаточно времени. Так из театральных забот, затем из забот сельскохозяйственных (с момента покупки имения Сант-Агата близ Буссето) складывалась трезвая деловая жизнь Верди.

За ней таилась тихая домашняя интимная жизнь и колоссальная, пылкая и непрерывная творческая работа. Верди не открывал туда доступа никому. Иногда он даже слегка цинично хвастался своим музыкальным невежеством и замечал следы своего собственного роста. И пока Верди еще не удалось шаг за шагом во всей полноте раскрыть его

композиторское становление. Но кто со зримым пересматривает клавиры и оперные партитуры Верди, тому не приходится скрывать своего удивления перед сочетанием бурного обнаружения таланта, обнаружения неяркого, с грубыми провалами и гениальными находками, с суровой рабской дисциплиной и постепенным овладением все более и более уточненным мастерством.

* * *

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

(Краткий свод важнейших событий из его жизни, включая даты постановок его опер, творческое трудовое и дневное, библиографические данные и существенные высказывания, на основании его переписки и других материалов)

1813. Январь, 27. Рокиоле близ Буссето. Рождение Верди. «В 1813 году, октября 12, в девять часов утра, перед папья, помощником мэра Буссето, офицером гражданской службы коммуны вышеупомянутого Буссето, дешифриста Таро, присутствовал Верди, Карл, двадцатисемилетнего возраста, трантирщик, обитавший в Рокиоле, который продал нам ребенка мужского пола, рожденного 10-го текущего месяца в восемь часов вечера от него, упомянутого, и Луизы Уттини, предположительно, обитавшей в Рокиоле, при своем супруге, к которому он пожелал дать имени Джузеппе-Фортунато-Франческо...».
1821. Первые точные данные о появлении музыкальных способностей у Верди: факт полария ему отцом списана определенное указывает на то, что даже в семье, ограниченной узким кругом интересов мелкой торговли, и в хозяйстве расчетливого, бережливого, направленного на непосредственную, осязаемую выгоду, — инстинктивно пошла навстречу пробуждающимся стремлениям ребенка.
- Ок. 1823—25. Верди — помощник органиста деревенской церкви Рокиоле. Это первый этап его музыкальной карьеры. Вскоре он занимает место органиста, своего учителя (Байстрокки). Вероятно около 1825 Верди переехал в Буссето, в семью некоего Пуниатта, приятеля отца, чтобы посещать главную городскую школу (публичная служба органиста в Рокиоле).
1829. Около этого времени Верди занимает в музыкальном мире Буссето положение, почти равное положению его второго учителя — Провези, дирижера местного музыканта, местного органиста и дирижера. В архаичных филармонических обществах в Буссето сохранилось много работ Верди (перенесенных на оркестровых партии, аранжировок и собственных его сочинений).
1832. Поездка в Милан. Попытка поступить в консерваторию. Уроки у Лавинья.
1833. Возвращение в Буссето. Борьба за место (своего рода «гражданская война» между противниками Верди, перекочевавшими в местные любительские музыкальные общества). Начало работы над оперой «Оберто», граф Сан-Бонифаччо.
1836. Март, 4. День свадьбы Верди (его жена Маргарита Барезан, дочь Антонио Барезан, купца из Буссето, любителя музыки, помогавшего Верди в его музыкальном развитии).
1837. Неудачная попытка добиться исполнения оперы «Оберто» (в Париже). Все эти годы до 1839 Верди интенсивно работает над оперой и создает себе известность в Пармской области своими концертными выступлениями (дирижер и пианист).
1838. Сочинены шесть романсов: «Non t'accostare all'urna» (Витторелли), «More, Elisa, to slancio porto» (Вьялони), «Il solitario stanza» (Витторелли), «Nell'or di notte oscura» (Алджинашья), «Dei pietosa, oh addolorata» (Тоте — Балестро).
1839. Нап только молчаливо договор с коммуной Буссето, Верди с семьей переезжает в Милан. Весной художка с постановкой «Оберто», Милан. 17 ноября Театр «Скьяла». Премьера оперы «Оберто, граф Сан-Бонифаччо» («Oberto, conte di San-Bonifacio»). Успех. Заключение договора с Морелли (вице-президентом театра «Скьяла») на три новые оперы. Продана партитура «Оберто» дается, кроме Милана, в Турине, Генуе и Новополе. — Сочинением романсом для баса: «L'Esule» («Изгнанный»), слова Солера, и «La seduzione» («Обольщение»), слова Балестро, и контурни для сопрано, тенора и баса с флейтой.

1840. Апрель. Умерли двое детей Верди.
Июнь. Умерла супруга Верди. 19 июля ее похороны.
Сентябрь, 5. Премьера комической оперы «День королевства» («Un giorno di regno») в театре «Скала». Полный привал (то же в Венеции и Неаполе). Верди в отчуждении порывает договор с Морони и ставит перед собою решение больше не сочинять музыки. Месяц удивил (по словам Верди, он оставался в Милане, по другим данным — уезжал в Буссето).
1841. К осени Верди закончил оперу «Навуходоносор» (либретто Солера, которое «назвали» композитору в одну из астрч с ним Мерелли: сюжет и стиль постепенно изменились Верди в работу).
1842. Март, 11. Милан. Театр «Скала». Премьера оперы «Навуходоносор». Громадный успех. — Знакомство и дружба (спустя несколько месяцев после премьеры) с графиней Маффеи. В ее замечательном интеллигентной культурой салоне встречались все видные деятели тогдашней Италии. Идеи итальянского возрождения и политического объединения страны занимали воображение как самой Верди, так и ее друзей (новеллист Джулио Каркано и др.). — В этом же году Верди покидает Милан и поселяется в Буссето (сын Антонио) Бардана.
1843. Милан, 11 февраля. Премьера оперы «Ломбардцы» («I Lombardi alla prima scogliata»), либретто Солера. Успех едва ли не больший, чем «Навуссо». Патристические демонстрации.
4 апреля. Опера «Навуходоносор» была поставлена в Вене итальянцами.
26 декабря. Премьера «Ломбардцев» в Венеции (итальянцами). Работа над сочинением «Эрнани».
1844. Венеция, 9 марта. Премьера «Эрнани», либретто Франческо Пьяве*, по драме Гюго: большой успех. Патристические демонстрации.
Март — июль. Милан. Переписка с либреттистами Каммарано (проект оперы для Неаполя) и Пьяве («Двое Фоскарни»). Рим.
Ноябрь, 3. Премьера оперы «Двое Фоскарни» (театр «Ардентини»).
1845. Милан, февраль, 15. Премьера оперы «Жизни в Ари» (либретто Солера, по Шиллеру) в театре «San-Carlo».
Август, 12. Неаполь. Премьера оперы «Альзира» (либретто Каммарано) — не успех.
Октябрь, 16. «Навуходоносор» в Итальянской опере в Париже.
Ноябрь. Верди в Милане.
Декабрь. Верди в Венеции. — Сочинил альбом: шесть романсов («Il Traghetto», [текст] Маффеи, «La Lingua» — Маджини, «Le Spazzacamino» — Маджини, «Brindisi» — Маффеи).
1846. Январь, 6. «Эрнани» в Итальянской опере в Париже.
Февраль. В Венеции: заболевание (письмо от 11 февраля).
Март, 17. Венеция. Премьера оперы «Аттила» (либретто Солера). Этим оперой Верди вновь завоевывает публику. Патристические демонстрации.
Август — декабрь. Милан.
Декабрь. «Двое Фоскарни» в Итальянской опере в Париже.
1847. Январь. Верди в Милане. — Сочинил романс «Il roveggiato» («Бедняга»), текст Маджини.
Март, 14. Премьера оперы «Макбет» (театр «Пергола»), либретто Пьяве и Андреа Маффеи.
Май. В Милане, проектоперы «Баттиа при Леньяно» (письмо от 20 мая). — Поездка в Лондон через Страсбург, по Райну в Келье, Брюссель, два дня в Париже (нигде не слышал более смелых певцов и посредственных хором).
В Лондоне с июня: жалобы и плахи на туман и холод и восторг от подлостей городской жизни.
23 июля. Премьера оперы «Разбойники» («I Masnadieri», либретто Маффеи) в Queen's Theatre.
С 28 июля — в Париже.
26 ноября. Премьера в Académie Royale (Большая опера) оперы «Иерусалим (переработка «Ломбардцев»), либретто Reyer и Walz.
1848. Начало года. Верди все еще в Париже (революция): «Если нечто значительное меня не вызовет в Италию, останусь здесь еще восемь апрель, чтобы увидеть Национальное собрание. До сих пор я созерцал все серьезные и веселые события

* Пьяве Франческо (1810—1878), известный либреттист. Написал для Верди «Эрнани», «Двое Фоскарни», «Макбет», «Жорж», «Сифидно», «Раголетто», «Траватта», «Арольдо», «Симон Боканегра», «Сила судьбы».

(поверьте мне, это стоит увидеть собственными глазами)...» (из письма от 9 марта). В апреле Берди, однако, ездил в Милан (судя по письму оттуда к Лунгарини. 5 апреля). 8 августа в Париже Берди пишет письмо, полное, по словам, «смиренного деятеля», живущего в Париже, обращение к французам, призывающее к борьбе против террора австрийского генерала Радецкого в Милане. — На французскую революцию и республику Берди смотрит нестематическим («миланские времена», «люди карликов», «новый революционер пересервет как следует эту милую республику»). По мнению Италия с чьей бы то ни было стороны он не шлет; «люди» же внутренние смуты в Австрии. Там должно совершиться нечто серьезное, и если мы воспользуемся моментом и нанесем войну, какую надлежит, войну восстаний, тогда Италия сможет «стать свободной» (из письма 24 августа, из Парижа). Из писем королей или по чужие верою» (из письма 24 августа, из Парижа). В октябре Берди сочинил по просьбе Мадони гимн «Buona la Trovata» (текст Мадони): «Я старался быть пародием и повстанцем, как только мог» (письмо к Мадони). 18 октября из Парижа). 25 октября. В Триесте премьера оперы «Корсар» (либретто Пьяве по Байроу). Берди оставался в Париже. — «Макбет» в Неаполе.

1849. Рим. 27 января. В театре «Argentine» премьера оперы «Битва при Леньяно» (либретто Каммарано). — Патристические демонстрации. Берди весной вернулся в Париж. 2 июля. Рим захвачен французами (реакция вплоть до восстановления монархии!). «Римская катастрофа меня ошеломила... Насилие действует над миром! Справедливость? Что значит она перед штыками?» (из письма 14 июля). Сентябрь. В Буссето: в письме 7 сентября идет речь о работе над оперой «Донжани» («Луида Миллер» — «Коварство и любовь» Шиллера) и впервые содержится упоминание о «Le Poi s'apaise» Гюго как оперном сюжете (последствии — «Риголетто»). 8 декабря. В Неаполе (театр «Сан-Карло») премьера оперы «Луида Миллер» (либретто Каммарано). Успех. — В этом году Берди приобрел у семьи Савелли виллу Сант-Атала (близ Буссето), ставшую его любимым местопребыванием на всю жизнь.

1850. 2 января. Письмо к Каммарано (повидимому, из Буссето) о «Трубадуре» (спанская драма Гутероса) как сюжете, охватывающей миланский дом Берди. — Из Буссето же 28 февраля Берди пишет Каммарано большое письмо с подробным изложением проекта сценария «Король Лира». В апреле, тоже из Буссето, в письме к директору театра «Феаиче» (Венеция) идет речь о контракте-условиях по поводу заказанной оперы («Риголетто»): репетиции должны начаться 1 февраля 1851 года.

Лето в Буссето. Берди сочинил «Риголетто» в течение полутора месяцев в конце 1850 года (из Буссето). Он даже не поехал в Триест, где 18 ноября состоялась премьера оперы «Стиффели» (либретто Пьяве по французской пьесе Сувестра). — Цезарювы митраты со «Стиффели» и с либретто «Проклятия» (первоначальное название «Риголетто»); декабрьские письма, свидетельствующие о полном отчаянии Берди вследствие цезарювых придирок. Его протесты. Любопытный протокол заседания в Буссето (30 декабря 1850 года), подписанный Берди, Пьяве и секретарем управлений театра «Феаиче», содержит перечисление пределов либретто, на которые согласились авторы: действие переносится из французского королевства в какое-либо из герцогств; характер драмы Гюго остается непринесенным, но заменяется именем действующих лиц, сообразно избранному месту и времени; любовная сцена в спальне короля с позвешенной им девушкой удаляется; горюх попадает в шпирок к Мадилеине, будучи замочен туда, и т. д. и т. д. Берди особенно доказывал, что пришлось отказаться от сцены в спальне короля.

1851. Январь. 5. Берди пишет издателю своему Рикорди по поводу предполагаемой постановки «Стиффели» в театре «Смелло» в Милане, что прежде всего пусть цезарю убедится, если не либретто, то по крайней мере против политики, или против религии. Берди требует, чтобы либретто было оставлено в неприкосновенном виде. Косметолог не исполнивший необходимо принят во внимание, что «в испещренной сцене не воз- действительность зависит от того, как распределены массы на сцене. Нелюбая или рваная

* Когда муж одной певицы просил его написать в «Риголетто» извиняющую драму. Берди отвечал: «А где пойти место? Стихи и поэмы написать можно, но они остаются без результата, если не получат надлежащего места. Одно место есть, пожалуй, но сохрани нас бог от этого! И нас бы отхлестали... Мы должны были бы показать Джигду с герцогом в его спальне... Пот бы им дуг, невольничий дуг! Но поэмы, монологи, танцы были бы скандализующими. Счастливое время, когда Диоген дружил со всеми, сиречьный о том, что он делает, мог просто сказать: я пишу человека» (из письма к Рикорди из Буссето 8 сентября 1852).

единственной социальной речевницей, как обычно, а если необходимо, их считать «десять и двадцать».

Март, 11. Премьера «Риголетто» в театре «Фешачи» (Венеция). Громкий успех. 18 марта Верди из Буссето скромно, как обычно, сообщает Луккерио о счастливейшем результате в отношении «Риголетто».

Апрель. Буссето. Работа над сценарием «Трубадур» (письмо к либреттисту Каммарано 9 апреля: «Лучше отказаться от этого сюжета, если полдня для лашки свои трактовать, но с поправкой и смелостью испанской драмы» — в дальнейшем Верди часто цитирует этот разговорный оперный диалог с драматургом).

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 пьесой Дюма «Дамы с камелиями».

С марта и, повидимому, до конца декабря Верди в Буссето (Свент-Агата). Оттуда 14 декабря он пишет в Рим скульптору Луккерио: «...«Трубадур» закончен вполне: все почти на месте, и я доволен. Хотите, чтобы и римляне были довольны?... Верди просит приготовить ему помещенье в Форте-Виньо: «Как только приеду, примусь писать в моей рабочей комнате. Надо, чтобы Форте-Виньо было хорошее! Или хорошее, или не нужно ничего!... Речь идет о работе над «Травятой». 7 декабря. «Луиза Миллер» в Итальянской опере в Париже.

1853. Январь. В Риме. Сочинение «Травяты».

19 января премьера «Трубадур» в римском театре «Аполло». Концов января (с 29) и февраль Верди в Буссето, потом в Венеции.

Февраль, 2. «Луиза Миллер» (парижская Большая опера).

Март, 6. Премьера «Травяты» (либретто Пьяве) в Венеции, в театре «Фешачи». На следующий день Верди сообщил об этом одному из своих друзей в такой форме: «Вчера вечером провал «Травяты». Я ли виноват, или певцы?... Это решит будущее».

10 марта после второго представления («решительное фиаско» — пишет он Луккерио) Верди вернулся в Буссето (Свент-Агата).

С апреля начинается его переписка с Антонио Сомма, венецианским юристом, являющимся главным образом опытным либретто, причем речь идет почти все время вокруг «Короля Лира» (наброски сценария, выделение характеров, особенности текста и т. д.). Переписка содержит множество существенных высказываний Верди об оперном мастерстве, о формах оперной музыки и в тексте, о сюжетных жанрах, о средствах воздействия на публику, причем в основе лежит театр и театральность, как призма, сквозь которую рассматривается все. Переписка вокруг «Лира» прослеживается до апреля 1856 года, но Верди тем самым и дальше не покидает этого замысла*. Работа Верди с Антонио Сомма над либретто оперы «Бал-маскарад» служит поводом к продолжению их переписки (с ноября 1857 года) в связи уже с конкретным заданием. В письме к Сомма в апреле 1853 года Верди указывает на Шекспира как на желательного из драматургов, включая греческих, потому что в его драмах многообразие характеров и страстей. Верди считает, что только великий пафос, как одна из тех струн, звучащих однообразно, что он теперь не выбрал бы таких сюжетов, как «Незаконный брак» или «Фоскара», но что из использованных им сюжетов только «Риголетто», по его мнению, является лучшим по театральному, сценическому достоинству, не касаясь литературных и поэтических сторон. В «Риголетто» найдены сильные ситуации, многообразие, огонь, комор. В то же время все события вырастают на единой предпосылке — па легкомыслия, лешенного ясной удачи характеров персона. В действительности много ярких драматических моментов, и среди них — маврент — то лучшее, 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 дарование Верди дало столь яркую вспышку**.

Лето и осень Верди оставался в Буссето. С ноября он в Париже и живет там довольно продолжительное время в связи с работой над законченной оперой для парижского Большого оперного театра.

* В августе 1856 года он пишет нотаруусу Балестра о своем непреклонном намерении сочинить «Лира» (для Неаполя) и указывает на желательную исполнительницу роль Корделии.

** Характерно письмо Гаспа Булова Листу па Вейме (7 мая): «Самые приятные вечера, которые я проводил в Вейме, это те, которые были заново открыты итальянской оперой... в «Риголетто» Верди удивительные в своем жанре анимации. Исполнение выше всякого похвала». Булов намечался сочинить фантазию на «Риголетто» (Ricordella del Rigoletto).

1854. Верди в Париже. В феврале он сообщает Сомма, что ему прислали сонетом, готовое либретто Скриба, что «Короли Лира» он должен сочинить для Италии, что его ожидают немощными, ибо у него многолетнее обязательство перед парижской оперой. — Далеко здесь шло о приключении, исходившем из французских официальных кругов, написать оперу на французском языке для Пармиды, или, впрочем, всемирной выставки. Верди останавливается на сюжете, предложенном Сипиани, доверенное до отчаяния коммунистическим гнетом швейцарского господства (Французам), сбросил с себя всю путю жесточайшей раси. Восстание началось во Франции (31 марта) в одной из окрестных Палермо (столица Сицилии) — зюла, послужившего сигналом: отсюда название этого события «Сицилийская вечерня». В начале осени у Верди были написаны главнейшие эпизоды оперы. Это «свидание» Верди в Париже породило упорные слухи о его прочном возвращении во Францию, о его желании «спустить здесь морщи». Верди горячо возражает против подобных слухов. «У меня дикое желание вернуться домой», — пишет он своей приятельнице. Это письмо к Клариссе Маффея (2 марта) соперник по девичьему поведению так высказывался, которое понимают, что Верди был задан за живое: «Чего ради? ради славы? Я в нее не верю. Ради денег? Я их много в Италии столько же и даже больше... Я люблю свое удовольствие, кусок хлеба тем у себя, и не хочу слышать шума перед баронами и графами. Миллионами я не располагаю и хочу пару тысяч франков, приобретенных тяжелым трудом, использовать нище, чем на рекламу, клану и тому подобным мерзостям. А это необходимо, если мерзость и успеху». И все-таки Парид всегда его привлекал.

Март, 6. Громкий успех возобновленной «Травиты» в Венеции. Переписка с «Лира» несмотря на работу над «Сицилийской вечерней», продолжается: Верди горит нетерпением взяться за «Лира»: «Я надеюсь сделать что-то не совсем столь плохое, как мои прежние оперы...».

Лето, осень — зиму Верди продолжает работу над сочинением оперы «Сицилийская вечерня» («Les Vêpres Siciliennes»), живя в одном из парижских предместьев. Премьера была помещена около 1 февраля 1855 года, в ретации должим были начаты с 1 октября 1854 года. Но неожиданной отъезд из Парижа певца Крюкман, который должен был исполнять главную роль, задержал их вскоре вслед за их началом. Верди официально заявил, что берет назад свою партитуру, так как во всех подобных случаях он решительно противодействовал всевозможным театральным извращениям и интригам стою бескую волю композитора, не стесняясь ничем. Ретация возобновилась в ноябре с возвращением певца. 23 декабря. Вторые «Париж» «Трубадур» (в Итальянском театре).

1855. Январь — март. Верди продолжает жить в Париже. Из его письма (3 января) и директору парижской Большой оперы (Louis Crociani) видно, что положение с работой над оперой складывалось тяжело: Скриб, автор либретто, избалованный Парижком, относился с диким нежеланием и справедливым требованием Верди о переработке текста и отдельных ситуаций и характеров, особенно характера итальянского революционера Прочиды (Procidia), исторической фигуры, на которую оперы проходила среди оскорбительных замечаний со стороны исполнителей по адресу композитора. Верди требовал разрыва договора. Тем не менее 14 июля состоялось примирение оперы. Забавно, что сам Верди отметил фант приличного и благожелательного отношения французской прессы и опере, за исключением трех критиков итальянские (Фьорентина, Монтезио и Скудо)*. В Италии за политическим соображением оперы впоследствии шла под названием «Новый джуганг». Под тем же названием ее ставили в Одессе, а потом в Петербурге на итальянской сцене в сезон 1857/58 года. — Успех первых представлений в Париже оказался выходящей публики, а с другой — не столько к некоторому сходству сюжета «Гуготом», сколько к неприятному для французского слуховому сюжету Музыкально-приключенческое достоинство оперы всеобщему, и в общем разнотом. Но целостности впечатлений в конечном итоге мешает скрибическое эффективное либретто, превращающее историческую жестокую действительность в ряд несправедливости музыки и психологическим реализмом вердиевских характеров, как подобие становится еще острее. То же самое обстоятельство помешало прочному успеху ряда последующих опер Верди — «Симон Боканegra», «Дон Карлос» и

* 11 мая 1855 года имела место премьера «Трубадур» в Лондоне, поведящему и отсутствию Верди.

особенно «Сила судьбы», пока не были найдены такие сюжеты, в которых слепящий эффект с акцентом на случайности не разрушил до мозга прозаический 28 июня. Верди сообщил Матфеи о своем порывистом посещении выставки и 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 небрежное в отношении опечаток издание Миллера «Траваты». 1856. Нивары и всю весну Верди в Буссето. Переписка о сценарии «Короля Лира» о сообщает даже распределение партий «Лира» по голосам, прося, однако, об этом не распространяться.

Июль, 16. Венеция: «И покажу Венецию 21 этого месяца и останусь в Буссето пять или шесть дней, после чего поеду в Париж, где останусь дней 15. Вернусь затем сразу в Италию, чтобы иметь время на переработку «Осфолно»: хотелось бы, по всей вероятности, дать его осенью в Болонье. Потом буду писать новую оперу для Венеции («Симон Бонинегра») и, позже, «Короля Лира» для Неаполя» (из письма к Эскиюде).

1863. Нивары, 13. Верди в Мадриде (он пробыл там до середины марта, 12 марта он писал Фейрару. Мадрид: «Сила судьбы».

Июль, 2. Верди в Париже.

Август. Верди в Сант-Агата, где, повидимому, пробыл до конца года («Из композитора я стал фермером», — писал он Эскиюде 2 октября из Сант-Агата). По поводу предположения директора парижской Итальянской оперы поставить там «Боккачелла» и «Силу судьбы» Верди высказывал сомнения: «Первая опере слишком монотонна», вторая же имеет столь ужасную разницу, что я, при первой же возможности, хочу подумывать о переломе».

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 Эскиюде 5 марта вместе с циничного указание на исполнение «Траваты», о чем, к сожалению, обычно забывают (хотя отенка партитуры ясно об этом говорит): «Травата» пойдет хорошо, если оркестр поймет раз навсегда, что надо играть тихо и если сумеют выдать движение мессе.

Март (?). «Травата» в Париже в Лирической опере. Большой успех.

Апрель — май. Верди в Буссето (Сант-Агата).

Июль в Генуе (болезнь супруга Верди).

Июль в Сант-Агата, в Турине и опять в Сант-Агата, где провел, вероятно, всю осень.

22 октября Верди пишет Эскиюде, что просмотрел «Макбета» с целью переделать арии на балу, но увы! при просмотре этой музыки я был поражен

асцами, которые не рассчитывал войти. Коротко говоря, здесь имеются различные части, либо слабые, либо бесхарактерные, либо и того хуже... 1. Ария леди Макбет во II акте. 2. Переделать различные моменты в видении III акта.

3. Замени сделать арию Макбета в II акте. 4. Поправить первые сцены IV акта.

5. Замени сделать весь последний финал, убрав смерть в сцене Макбета. Чтобы выполнить эту работу, кроме балета, нужно время, пусть Карвальо (директор парижской оперы) оставит мысль дать «Макбета» этой зимой**.

27 октября. Париж. «Травата» («Violetta») в Лирической опере.

Ноябрь. Верди в Турине.

Декабрь. В Сант-Агата: работа над новой (второй) редакцией «Макбета».

1865. Январь. Продолжается напряженная работа над новой редакцией «Макбета» (для Парижа).

3 февраля. Верди окончил эту работу и послал Рикорди последний акт.

Остальная часть зимы и весна в Генуе («Сообщайте почтой о ретизциях «Макбета», — просит Верди Эскиюде 28 февраля) и в Турине (первая половина апреля), затем в Сант-Агата, где провел и лето.

Апрель, 21. Премьера оперы «Макбет» в Париже, в Лирической опере (Théâtre lyrique) выдержала только 14 представлений. Верди не присутствовал ни на пробах, ни на премьере. Из мнений и отзывов парижской

прессы Верди больше всего был раздосадован, что его уверяли, будто он не знает Шекспира: «Ну, уж в этом ошибаются. Могу говорить, что я

не хорошо сделал «Макбета», но что я не знаю, не понимаю и не чувствую Шекс-

* В письме к Эскиюде 29 июля 1864 года Верди говорит об этой же опере: «Она холодела».

** Как показывает вторая редакция «Макбета», Верди особенно переработал именно эти места.

чел, сознательн ой, вероятно, еще в Париже), что ой окончил университет (хоть мал) *и так* и начал четвертый. «Кончить этот, по моему мнению, значит кончить оперу, потому что V до конца не может сделаться в один момент. Появится, такой момент не каждый день бывает, но в течение 8—15 дней ой дастся. Но момент в Париж ой сообщит, что останется в Италии полнее, чем ой дозволяет гром договора. «Впрочем, если бы и теперь, ой поехал в Париж, ой все смог бы кончить и писал о то время, как ты оставался, что Париже ой не мог работать. Если бы работал мало; затем болезнь горла; затем болезнь желудка. Но так я в огне и пламени и среди столько же волнений, что любовь оуем эта опера останется либо окажется унаследован вещь» (письмо 18 июня 1863 года из Бужу). В конце, опят в Париж. Вероятно, опера (т. е. V акт) сочинялась еще в Котра, но в общем ряде композитора ней зашла времени едва ли не менее года, несмотря на все волнования композитора события (болезнь, болезнь) и чувство.

1867. Январь, 15. Умер отцу Верди. Описано записки Антонио Барелла. «Я ему всем объяснял, всем, всем. Ему одному, не другим, как хотел бы вернее», — пишет Верди Кларине Маффеи 30 января. Предстоящая смерть этого человека — полный полуступ Верди: «Еще короткое время он со мной, я затем больше никого!». В феврале в письме к Маффеи на Паризе Верди грустит о целом ряде смертей за последние два месяца («Здесь, в этом царстве моря горе тем сильнее меня бьет»). Март, 11. Париж. Большая опера. Премьера «Дон Карлоса» (либретто Мери и Дю Ломла). Верди не присутствовал (он был в Генуе). Успеха не было.

Март, 24. «Вот уж восемь дней, что я на железной дороге из Гекун в Сант-Агата и из Сант-Агата в Гешую... Ничего не знаю о «Дон Карлосе»...»

Июль, 20. Буссето. Умер Афонсо Баредас в присутствии Верди.

Октябрь, Верди и Сент-Авста и в Генуе (конец октября).

1868. Январь, февраль, март. Верди в Генуе.
Май — июль. В Свист-Атате, на поездной в Милан, вероятно, в конце июня (сходил по неделе в Милан). Девяност лет прошло, что я не видел этого края, он совершенно изменился — письмо 6 июля, где виделся с поэтом и писателем Майладоли, в котором Верди вылил глубокое уважение.

Ноябрь — декабрь (начало). Санкт-Агата. Верди задумывает коллективный «Реквием» в память России (ум. 13 ноября), в сочинении которого должны принять участие все видные композиторы Италии (письмо к Риморди 17 ноября).

только что было видно на его слов, в реальном мире между парламентом и церковным Римом. Он знает власть духовенства, как опытный суверен, и ничего хорошего от него для Италии не ждет. Вообще Верди не считал себя ни в милости у него (письмо от 18 ноября 1888 года): «ты допрашивался в Рим, — пишет Верди своему другу Оппрессано Арри-и-интереснейший переписка с ним Верди еще далеко не все опубликована, — поздравь отца, он, бедный, помянутому, потерял голову». Верди оказался в конце концов к общей европейской буре, а в Италии сомнительно буржуазного правительства с главой церковничества феодализма действительно оказавшись чуждым изданным последствием, в итоге которых победа осталась за феодализмом священных традиций. Конечно, в Верди говорилось не революционные создания пролетариата, а скорее прантикская смена и пропагандистская мелкого буржуа и рассудительность интеллигент-демократа, первого своим независимостью, добытой упорным личным трудом. Но уже то, что он не склонялся перед буржуазным помещиком, пришедшим на смену революционной романтике церковной борьбы за освобождение Италии, делает ему честь. Конец года Верди провел в Генуе. «Аиды» была уже окончена, но постановка, предполагавшаяся в течение зимнего сезона 1870/71 г., была отложена ввиду политических событий.

1871. Январь — апрель. В Генуе. В письме к историку Фрэнцеско Флорамо (4 января) Верди отклоняет предложение занять пост директора Неаполитанской консерватории.

Февраль. Генуя. Верди отклоняет предложение правительства председательствовать в комиссии по реформе музыкального образования (письмо министру Корретти от 1 февраля); по его мнению, в каждой консерватории должен стоять на главе видный композитор-мастер, которому и надлежит предоставлять вести дело, не смущая его предвзвешенной комиссией. Ввиду предполагавшейся постановки «Аиды» в театре «Скала» в Милане, Верди восполнявший свой авторскими примерами, чтобы добиться ряда необходимых в художественном плане 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 на личное тщеславие постановке моей оперы, но для того, чтобы достигнуть действительно художественного исполнения» (письмо к Рикорди 10 июля из Сант-Агата). И Верди требует ответа напрямик: да или нет. В противном случае бесполезно дальше разговаривать. В октябре после посещения Милана и акустических проб в театре «Скала» Верди, убедившись в плохом расположении и плохой звучности оркестра, в письме к миланскому бургомистру вновь настаивал на переоборудовании помещения оркестра и зрительного зала.

Июль — август. Частью в Генуе, частью в Сант-Агата.

Сентябрь—октябрь. Большей частью в Сант-Агата.

Ноябрь. Турин. Из письма к Рикорди от 12 ноября видно, что Верди внес некоторые переделки в III акт «Аиды» в сравнении с первой неаполитанской редакцией: заменил другим хором в романсе Анны прежнего хора, разработавшего четырехголосного канона в стиле Палестрины. Улучшил этот хор, Верди шутит: «этим хором я заслужил бы бравое от людей в париках и, быть может, имел бы надежду получить место преподавателя контрпункта в какой-нибудь консерватории... Но уж такова судьба мой! Никогда я не сойду в музыку из учебного — навсегда оставшись жалким писателем вне театра».

Декабрь. Верди в Генуе: его первые письма, в которых он с ненавистью обрушивается на рекламу и шумиху, поданные вокруг постановки «Аиды» в Капре. «Словно искусство уже более не искусство, а ремесло, увеселительные путешествия, охота... Я испытываю при этом отвращение, угнетение... Я с радостью исполняю время, когда напишу, как я — почти без друзей, без никого, кто обо мне говорил бы, без приготовления, без каких-либо «вкусных», — смею сказать мне удавалось вызвать благоприятное впечатление. А теперь — какой аппарат для одной оперы?! Журналисты, солисты, хористы, директор, профессоры и т. д.: все они приносят по наметку на здание рекламы...» (письмо к брату Филиппу, 8 декабря 1871 года, по поводу его поездки в Капр).

1871. Декабрь, 24. Капр. Премьера «Аиды» (Верди отсутствовал). Диржировал оперой Боттезини. Это был один из самых блестящих и энтузиастических спектаклей во всей истории оперы.

1872. Январь, 1. Письмо к Эскиюде из Генуе: «Завтра вечером буду в Милане, чтобы начать репетиции «Аиды»... Письмо из Капра еще не имею, но как будто — успех, хотя сцена была слишком ограничена для столь широкого задания».

Феррари, 8. Милан. Первое представление «Аиды» в Италии (театр «Стефано»). После ряда спотыканий Верди сообщил Эскиюде: «Исполнилось было всегда хорошее: театр всегда переполнен, сборы из ряда вон выходящие. Вот пришла и истинная история, оставляя в стороне неистовство оперы» (письмо 30 марта из Генуи). Последующие представления «Аиды» в Парме (20 апреля), Ашконе (в 1873 году) и Перуджии (лучшее исполнение).

Апрель — март Верди провел в Парме, 21 мая вернулся в Сант-Агата, 23 июня писал Эскиюде: «Вернувшись из Пармы 21 мая, я, можно сказать, не стоял более на ногах. Находясь в продолжение пяти в полном бездействии, не в состоянии решиться что-нибудь делать, даже написать двумя пальцами, чтобы написать несколько строчек письма». Все-таки через некоторое время Верди съезжал в Парму. В августе, сентябре и октябре он жил в Сант-Агате, а в ноябре его письма идут уже из Неаполя, где он проводит конец этого года, руководит ренеттиками «Дон Карлос» и остается там первые месяцы 1873 года (в конце января в Неаполе начались ренетти «Аиды» и продолжались до конца марта).

1873. Январь, 9. Премьера «Дон Карлос» в Италии (Неаполь, театр «Сан-Карло»). За время пребывания в Неаполе Верди сочинил струнный квартет. «В часы досуга и действительно написал в Неаполе струнный квартет. Тщ, или себя написал, а раз это случилось, то — охота-так! не придала этому никакого значения — однажды вечером у меня из дому состоялись и исполнение квартета, без всяких приглашений и лишь в присутствии пары людей, случайно зашедших ко мне... В ближайшее время, по крайней мере, я не имел намерения печатать квартет. Поэтому и крайнему 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 (16) — май в Сант-Агата. Узнал о смерти обожаемого им поэта в писателя Миндзюни (умер 23 мая). Верди писал в Милан. Мысль о ревизии памяти Миндзюни (пылул к сочинению реквиема уже был работой над «Реквиемом» памяти России — коллективное сочинение, в котором Верди прилагалет одна часть).

Наш. Верди в Париже (сочинение «Реквиема»).

В конце сентября в Турине.

Октябрь и ноябрь в Сант-Агата, а ноябрь года, вероятно, в Генуе.

1874. Работа над «Реквиемом».

Январь — март. Верди в Генуе.

31 января в письме к Эскиюде Верди сообщает: «Вчера вечером слышал Рубинштейна! Это поистине великий пианист: жизнь, огонь и красочность, в особенности же ритм; вещь очень редкая в Париже» (одна из постоянных упреков со стороны Верди парижскому исполнению, который он высказывает при каждом удобном случае).

В феврале (7-го) Верди пишет ему же: «Вы хотите мессу? Она еще не закончена, и я не знаю, что получится».

В марте (10-го) Верди сообщает Эскиюде из Милана: «Наконец, вещь сделано и тем лучше... или тем хуже... чего я не хотел бы».

11 марта он снова в Генуе.

Апрель, 20. Премьера «Аиды» в Берлине.

Май, 22. Милан. Первое исполнение «Реквиема» память Миндзюни. После чего 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 Лодзине (также исполнил «Реквием»), откуда вернулся в Париж и затем уехал лето и осень (в октябре письмо к Эскиюде из Сант-Агата), а зиму (с самого начала декабря) — в Генуе: «В данный момент сюда не двинусь», — пишет он 26 декабря лодзинцам (так Верди называл парижских оперные театры: Большую оперу или Академию музыки и театр Комической оперы).

1875. Январь — март. Верди продолжает жить в Генуе. Переписка касается, главным образом, предстоящих исполнений «Реквиема». С 14 апреля Верди в Париже. Опять он дирижировал там целой серией исполнений «Реквиема» (19, 21, 23, 27 и 29 апреля и 1 и 4 мая). Известно, сколько времени он оставался в Париже, обо этой же весной состоялась его поездка в Германию и Австрию. В июне Верди был в Вене для исполнения «Реквиема». Успех немаловажен. В письме к Луизекарл 12 декабря он пишет: «Такого исполнения ты никогда вновь не услышишь». Ганслик, вевский критик, в своей статье о «Реквиеме» говорит, что Верди четыре раза — в июне дирижировал в Вене своим

«Реквиемом», каждый раз одерживал победу над немилостивой летней жарой и высокими ценами на места. Остальную часть лета Верди, поочередно, провел женом, изыскивая работой над «Аидой» и «Реквиемом» и свалившись с их изощренными затратами энергии (разучивание, дирижирование, поездки) и кляусь-облаш еще и еще сочинять, писал: «Степи сведены. Осень и зиму Верди также оставался в Сант-Агата и лишь к новому году переехал в Генуэю — свое любимое зимнее местопребывание.

1875. Январь — февраль. Генуя.

Март — в Сант-Агата. Мысли Верди о необходимости огосударствления оркестров и хоров. «С 1861 года я указывал Капуру, что надлежало бы при трех больших оперных театрах Италии (в столице, в Милано и в Неаполе) содержать за счет правительства хоры и оркестры. Бесплатные вечерние курсы пения для каждого и за счет общности предоставлять себя к услугам театры данного города. Три консерватории в вышеупомянутых городах связали с театры постоянными певчими общностями. Эту программу 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 Париз Верди высказывал в письме Эскиюде свои взгляды на постановку «Аиды» («тщательная mise-en-scène не покроет дефектов плохого исполнения»).

Апрель — май. Верди в Паризе. 20 апреля Верди сам дирижировал генеральной репетицией «Аиды», а 22-го состоялось под его же управлением первое представление ее (в Итальянском театре). За сезон «Аида» выдержала 36 спектаклей. Лето (с июня) и осень Верди в Сант-Агата.

22 июня «Аида» была поставлена в Лоддоне (Верди туда не ездил).

«Мы живем здесь покойно, и хоть и не всемо, но все же сносно», — 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 тайным его опер, казалось, подползла змея Сант-Агата. Своими деньгами он распорядился не по-капиталистически. Большие суммы, которые он зарабатывал, не шли в банки и биржи, в мир акций, в сложные процентные операции. В нем было нечто противоположное аличности и деньгам — он был хозяйственным!» («Портрет Верди» Франка Верфеля). Иллюстрацией к этим словам могут служить письма Верди к Арривабене в декабре 1881 года.

1878. Январь, 21. Исполнение струнного квартета Верди в Лоддоне (Monday Popular Concerts).

Январь — февраль. Верди в Генуе, в конце февраля в Парме. Весной и летом в Сант-Агата, зимой там же (январь) и в Генуе. И этот год прошел для Верди без кризиса событий, если же считать таковым первое исполнение «Аиды» на французском языке в Лирической опере в Париже. На перешагнув Верди за этот год наиболее интересным является апрельское письмо к Рикорди из Буссего с характеристиками высказываниями в защиту итальянской вокальной музыки, как коренной музыки Италии, против растущего инструментализма. «Двенадцать-пятнадцать лет тому назад меня выбрали, не помню в Милане или в каком ином месте, президентом концертного общества. Я отклонил это и спросил: а почему вы не основываете общества вокальной музыкой?».

1879. Январь — апрель. Генуя. Мечты о «высоком» подлинном итальянском искусстве — искусстве Палестрины и Мартелло: «Поиску теперь осмысливаются общества камерной музыки и оркестровые ферейм, чтобы приучить публику и «высокому» искусству... А если бы мы, итальянцы, создали хор, чтобы исполнить Палестрину, его современников, Мартелло и других — разве это не было бы высокое искусство?...» «Я желаю всяческого процветания инструментальной музыке, но я настоятельно требую, чтобы культивировались и наше жанры, чтобы Италия вернулась к искусству, которое было выше и отличалось от всех остальных» (из писем к Оттиллино Арривабене — март — к обществу оркестрового театра «Скала» — апрель). Идея возрождения искусства великих итальянских мастеров вокальной музыки становится господствующей у Верди, причем он наивно упускает из виду, что сторонники прогресса инструментальной музыки могли бы указать ему в прошлом Италии на сильных мастеров в области инструментальной... Не мог же Верди их не знать? Но, вероятно, в сущности, в стремлении вокального искусства он искал вокального монументального искусства феодальной Италии, которое, конечно, теперь в буржуазившейся Италии не могло найти места.

Весну, лето и осень Верди провел в Сант-Агата, зиму в Генуе. — «В течение двадцати лет я искал темат монументальной оперы и теперь, когда могу сказать, что я

[illegible]

1860. Январь — апрель. Гезу. Верди в письме к художнику Морелли хочет возложить его в работу над сценами из «Отелло». «А ведь этот Яго — это фигура! Ну, что ты с ним думаешь?» (письмо от 6 января). Очевидно, Верди необходимо было найти опору в изобразительном искусстве при создании музыкально-театральных характеров. Образ Яго особенно его влечет. «Я думаю, я его вижу, этого предателя, т. е. этого Яго с милой праведницей! Девять скорей веру набросков пером и шпатель».

мне эти мысли, но скорей, скорей! Прими, порази мысль! Так, как она только что вылилась на бумаге! Делай это не для художника, но для композитора» (письмо от 7 февраля). И письмо к Морелли от 24 сентября 1881 года Верди вновь возвращает к Яго: «если бы я был актер и хотел показать Яго, я представил бы тощую убогую, высокой, с сильными широкими плечами, соком у мяса, как Ето поступил бы он поступью рассеянного, беспечного, равнодушного ко всему и с миллион человек, который думает о чем угодно, кроме того, что он говорит. Все же широты, на это он мог бы спокойно ответить: «Действительно? Я же думаю бы так... Ну, в таком случае в будущем больше говорить об этом». Такой паревствующий парев: побольшего роста вымывает прервание к себе, но плано же воплот в заблужденно, вынужден...»

Апрель, 18. Милан. Концерт общества оркестра театра «Скала»: первое исполнение пятиголосного хора «Pater noster» и «Ave Maria» для сопрано с сопровождающим струнного квартета.

Май — сентябрь. Верди в Сент-Агата. Боюсь, тем временем, тщательно и энергично работал над сочинением либретто «Отелло» в еще летом вручил его Верди. В сентябре (14) Верди сообщает своему другу Арривабене: «Войто 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. Боюсь бороться за переработку либретто «Симона Боканегра». Верди зимой года посвящает работе над новой редакцией этой оперы.

1881. Март, 24. Милан. Премьера оперы «Симон Боканегра» в переработанном виде (Войто). В главной роли выступил выдающийся певец Морель*. Верди был в восторге от его исполнения. «Если бы ты приехал в Милан (писал он, потом, 5 августа на Милан одному из своих друзей), ты увидел бы актера и певца, какого редко встретишь. Морелли — Симон Боканегра, равного которому я никогда не увижу». — «Лето, осень я почти всю зиму Верди провел в Сент-Агата. Он был очень занят хозяйством. 23 декабря он пошел на Генуя Арривабене: «Вчера я вернулся из Сент-Агата. Ты знаешь: какого чорта в это время года делать в поместье. Ты знаешь (или и тебе не писал еще), что я в стройке; в прошлом году я выстроил ферму, пытке две, еще более обширные, и таким образом около двухсот рабочих были при деле до сих пор; я должен был дать теперь распоряжение продолжать работы, поскольку это позволяет море. Работы для меня не необходимы; они ни на грош не повысят доходности имения. Но люди имеют необходимость заработка, и в мой деревне нет выгребов» (письмо к Арривабене, 23 декабря). «Вы, городские жители, должны знать, что шпета среди бедноты велика, очень велика, сверх меры велика, и если сверху явля снью что-либо не будет предпринято, все это рано или поздно приведет к тяжкой беде...» (к нему же). Эти соображения Верди и его заботы о предоставлении заработка соседним крестьянам были вызваны чрезвычайно бедственным экономическим положением Италии.

1882. Январь — март Верди, как обычно, в Генуе. Лето — в Сент-Агата. Март 22. «Аида» 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 Арривабене. Оно показывает, что как раз этот образ и преследовал композитора!.. Октябрь. (Генуя?) Работа над «Дон Карлосом» (новая сжатая — 4 акта — редакция). Декабрь, 3. «...Я работаю..., но работа моя в сущности дело почти бесплодное... Свою к четырем актам «Дон Карлос» для Вены» (письмо к Паролла). 1883. Февраль. По соображениям, выдвинутым еще в феврале 1871 года, затем в силу взглядов своих на своеобразную природу итальянской музыки, Верди вновь отклонил предложение правительства войти в комиссию по реформе музыкального образования. Выход из кризиса музыки он видел в сильных композиторских личностях, а главное, в необходимости поддержки оперных театров со стороны правительства: «Наша музыка в отличие от немецкой, симфонии

* Виктор Морель, француз, сын архитектора, родился в Марселе в 1848 году. Начав свою карьеру в Париже, он в 1869 году дебютирует во Флоренции и в следующем году уже приглашается в театр «Скала», в Милан. С тех пор начинается мировая известность Мореля. Скончался он в 1923 году в Нью-Йорке.

которой могут существовать в концертных залах, а камерная музыка — в домах. Но они не могут более судилища найти себе место главным образом в театрах. ...Даже «Синдла» может быть, кроется

[illegible]

Октябрь — ноябрь. Сант-Агата.

Октябрь — ноябрь. Сан-Агата.
Ноябрь, 27. «Симон Бокканегра» в Итальянском театре в Париже с Морелем в главной роли (26 декабря в этой опере дебютировала в Париже знаменитая русская певица Фелля Литвики).

Десябрь. Геник. Перед представлениями репетициями «Дон Карлоса» (в новой редакции) в театре «Смолле», в Милосе, и поездкой туда, Верди в письме от 13 декабря и Ринотти настоятельно просят его передать дирижеру Фатчио, чтобы в верхних темпах. Это не столько желание исполнителей, сколько требование Верди. Верди всегда жаловался на неточность исполнения своих опер, но в отрывках, которые он особенно настаивал на вышесказанных требованиях, так как считал их особенно важными для успеха данной оперы.

1884. Января, 10. Премьера «Дон Карлоса» (Милли, «Сибь»). Успех, однако, не повел за собою продолжительного, устойчивого бытования этой оперы в репертуаре. Вероятно, оттого, что все, что есть яркого в «Дон Карлосе», еще ярче было «отражено» в «Аиде», а что есть глумливого, то оказалось глумливее в «Отелло».

[illegible]

Июль — июль. Верди проводит в Монтенатина (курорт близ Визреджио), наиболее достойное место для отдыха 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 выдержу» (письмо 19 августа).

Декабрь. Генуя: идеалисты, большею частью скептики; я нас мало веры, и мы не можем долго верить в причины этого тупого искусства, лишенного естественности и простоты. Искусство, которое отходит от естественности и простоты, — чуждое искусство» (17 декабря, письмо к Мадрифу по поводу модных стремлений в современной музыке но всему необычно-самостоятельному в странном).

1985. Январь — февраль. Верди в Генуе — 27 февраля первое представление «Риголетто» в Большой опере. В Риме (успех, несмотря на сильные но к этому времени германские музыкальные эллипы) — 15 февраля, что комсомол яппистского подполье в публице был квартал IV акта). Верди был и эту премьеру. Он мог уме по-валовить себе самому не руководит самодельно отлученным спектаклями. Май. Милан. «На последней странице [журнала «Новое искусство»] читаю, я, между прочим: «Если ты должен верить, что музыка выражает, ощущая любовь и даже, или что-либо иное, отойди от нее — она есть для того, чтобы не-же я не должен чувствовать... что музыка должна вызывать опущенный печали в другие чужеземцы...» (из письма к Арриавате, 2 мая). Декабрь. Генуя. «Отекло» еще не вполне завершено, как был кизилд, по бланку к концу. Я не спешу завершать работу, потому что я до сих пор не думаю о том

и сейчас еще не думаю, допустить ли это сочинение к исполнению...» (из письма 30 декабря к невесту Морелю, первому и выдвинутому исполнителю партии Нигро обманулся, будто хочу партию Нигро сыграть для вас. Не в моем обмануении обещаю партию Нигро могла бы быть одной из тех, которую никак лучше вас не воплотил бы. Если и это высказал, то в этом и признаюсь. Но тут нет обещания: только не-предвиденные происшествия).

1886. Наварр. Генуя. «Я еще не окончил оперы [«Отелло»], и если бы даже она была закончена, я не решился бы непременно по ее исполнению. Я писал со только для своего удовольствия, не имея в виду обнародования...» (из письма 31 января те-порту Таманьо). Тем не менее, при всей боли лишнего шума вокруг своей работы, Верди, сам, настолько уже уверен в окончании оперы, что назначает приватный ряд мер и обеспечения себя хорошими исполнителями. Так до самой старости в нем живет уверенность композитора — осуждающая всех. Он до конца остается композитором-пропагандистом, хотя и перестав дирижировать — он не вы-пускает из рук руководство!..

Лето. Верди в Сант-Агата. С глубокой печалью 22 июля сообщает он посту Гю-ляндони о смерти Клариссы Маффео («Я приехал в Милан как раз, чтобы увидеть ее умирающей! Бедная Кларисса! Она была так добра, так снисходительна, так чутки! О, мне никогда не забыть ее! Это 44-летняя дружба...»). С каждым годом за последние время суживался вокруг Верди круг близких людей. Он же упорно работал, преодолевая в себе старческие раздумья.

1 ноября он так известил Бойто об окончании «Отелло»: «Дорогой Бойто, я кончил! Белого жам... (и ему танкет!). Прощайте. Дж. Верди».

Конец года Верди провел в Генуе и Милане.

1887. Февраль, 5. Милан. Театр «Скала». Первое представление «Отелло». Колоссаль-ные овации в честь Верди, с начала до конца блестящего спектакля. Дирижировал оперой Фаччио (?), в главных ролях выступали Таманьо (Отелло) и Морел (Игро). — «Италия чтит в нем [Верди] великого артиста, который в две сороки в гостя смачивал своими чуткими песнями ее печаль и поддерживал ее мужество; человек, который не согнувшись головы ни перед угрозами, ни перед ласками; человек, который в самые тяжкие времена всегда заставлял уважать досто-инство итальянского искусства; человек, чья жизнь безупречна, насыщена трудом и сиромством, являлась для всех, великих и малых, выходящих 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. В этот год, как обычно, Верди делил между Генуей и Сант-Агата. В ноябре его покой был нарушен газетным сообщением о предстоящем 50-летним юбилее для первого представления первой оперы Верди (1839. «Оберто»): «Я слышу, что газеты говорят о юбилее! Сиплуйте! Из многих бесконечнейшей вещей в этом мире — это, вероятно, величайшая». Дальше письмо направлено Дж. Рикорди — Верди просит его приостановить начавшееся возбуждение и, если уж необходимо будет пойти на какие уступки, предложить справить юбилей через 50 лет после его, Верди, смерти. Когда юбилейные предположения в силу все же иролжались циркулировать, Верди вновь (2 февраля 1889 года) обратился к Рикорди, как падателью и владельцу пропавшей Верди, с просьбой и за что не давать по-тотного материала для юбилейного спектакля!..

1889. Январь — февраль. Генуя. Протесты Верди против предполагаемого празднования юбилея — 50-летия со дня постановки первой его оперы «Оберто» возбо-ловением этой оперы продолжают (письмо к Бойто от 17 февраля).
- Май, 7. Сант-Агата. Письмо Кохмю, президенту музыкального общества Бет-ховенского дома в Бонне (Verein Beethoven-Haus): «Хотя мне тяжело по моим свойствам участвовать в торжестве, которое введет меня в соприкосновение с пуб-личностью, я не могу все же в данном случае отказать оказываемую мне честь. Дело касается Бетховена! Перехит этим именем мы все должны склоняться к глупо-сти уважиться...». Этим письмом Верди отклонился на воззвание Бетховен-ского боннского фрейха, появившееся в мае 1889 года в газетах, целью которого было привлечь внимание и помощь со стороны всех почитателей Бетховена.
- Июль. Курорт Монтекатини. «Дорогой Бойто! А вы подумали, когда сделали на-бросок «Альстафа», о необычайно высокой цифре моих лет? Я отлично знаю, вы-росточительно будете говорить с моим здоровьем, которое хорошо, очень хорошо,

* Рикорди он известил тоже: «Отелло» окончен! В самом деле окончен! Наконец-то!..»

[illegible]

1890. Январь — апрель. Верди в Генуе. В марте Бойто представил ему окончательное к сценической постановке либретто. В марте Бойто представил ему окончательное либретто «Фальстафа». Повидимому, шлово сочинения музыкой «Фальстафа» можно отнести к лету, а возможно, что и к весне этого года (в Санкт-Аугста), так как не мажно, чтобы Верди в данном случае мадлал, как с «Отелло», хотя и говорио якому, что сочинил для развлечения.

Декабрь, 3. Генуе. «Что мне сказать тебе? Вот уже лет серок, как я желаю сочинить комическую оперу и лет пятьдесят, как я знаю «Вилдорских мушкетеров» и пишу тем обичайно: но эти всегда бывают пашью, каждый раз препятствовали и мажущую моего желания. Теперь Бойто противя все мо в сочинил лирическую комедию, но пахую на все другие. Для собственного развлечения я сочиню музыку к ней — без нахит-шю пашю, и я не знаю, кончу ли... Повторю: музыку к ней... Фальстаф — цукландия, который совершил всевозможные я, развешивание... Фальстаф — цукландия, который совершил всевозможные я, развешивание... по в любовном роде. Это — ты! Ты так развешивание... Оперу не мажно кончить! Ашши... (я пишу от 3 декабря историю музыки и критику Джозефа Маммелло, автору биографии Верди). Несколькими днями позже мо сообщал Липри: «Я не комическую оперу сочиню, а расую тут. Мой Фальстаф не только па «Вилдорских мушкетеров», где о просто шут, которого и дувают мажущими. Мой Фальстаф — обещает частей «Генрих IV». Бойто написал либретто согласном моим желаниям.

1891. Пиварь, Я. Геуца. Из письма к Рикорди: «Теперь о «Фолькстаде» мне кажется, что все планы — один глупости, вопреки глупости. Хочу тебе это разъяснить. Я пришел за «Фолькстад» чисто для развлечения, без каких-либо намерений, без какой-либо цели; еще раз: только для развлечения! Это всё! Потому что если бы я был, в сущности, и продолжением, как вы делаете, так бы случились мои бы были, слова, которые стремятся вырвать у кого бы то ни было, в конце концов ставаются грузом и обязательством, а взять их не себя я не смогу. Я скажал и скажу еще раз: я работаю для развлечения. Я темнею, но знаю, что проведение почти заповедью моего. Но мы помним, что мой характер готово в общих чертах. И шёл этого волновой предостережения ещё бо́льшая работа по оккупационной выправке кожаного юбка, не столько из-за искусства, сколько из-за потребности много труда. Говоря кратко и одним словом: пройдет весь 1891 год, а я еще не кончу. К чему делать планы и принимать па себе обязательства, даю если и не совсем и полностью формулируемые? И еще: если я получу себя в другой бы то мере, пусть, в шпатель, свалитесь, я перестаю быть в своей тарелке и ничего не смогу делать плавно. В молодости (несмотря на болезненность) я мог по десяти, по двенадцать часов оставаться за письменным столом и все время в работе; не раз я в 4 часа утра принимался за дело и протирал до 4 часов полуночи, только со сна в жаленье... работал без передыха. Теперь я не в состоянии так делать. Тогда я командовал своим телом и своим временем. Сейчас я, и сожаление, не могу так командовать. В конце концов самое лучшее было бы, тогда и впоследствии всем, свое сказать, что я в отношении «Фолькстада» ни слова не могу и не хочу обещать. Поскольку это выйдет — хорошо; а все тогда образуется. Мери — апрель. Геуца. Конца апреля, май и июнь в Санкт-Агата, июль — курорт Монтекатини. К июлю «Фолькстад» был окончен, но не инструментирован. Инструментовки, по словам Верли, требовала сосредоточенной длительной работы. «Когда я сочинил «Ольсфода», я же думал ли о театре, ли о пендах. Я сочинил его для своего удовольствия и только для себя, и я полагаю, лучше бы его исполнил вместо театра «Сибла» в Санкт-Агата» (письмо к Рикорди от 6 июня). Верди написал, что большие размеры театра позволят великолепно от этой оперы.

(Очень Верди прожил в Сент-Агата, в ноябре был в Милане, а к концу года (я первые месяцы спящего), как обычно, жил в Генуе, но не работал над «Фальстафом» из-за нездоровья).

1892. Ноябрь. Генуя. «Нет, нет, нет... Целью приглашения артистов для «Фальстафа» не работай! Был нездоров и продолжал быть нездоровым, такие и супруга мои! Еще могу думать о «Фальстафе»... а кто знает, смогу ли думать о нем в будущем! Февраль... Окончание «Фальстафа»: «Все охочено! О, завывающий тип искусственного нуну!» Визно истинный во всех климатах и во все времена! Ступай! Ступай! Апрель — в Генуе.

Лето и осень — в Сент-Агата. Верди всячески стремился сохранить за собой все права на руководство репетициями, постановкой и вообще театральной судьбой «Фальстафа». В письме к Рикорди 18 сентября (истат, содержащем любознательные указания композитора касательно исполнения оперы) Верди, сообщая далее о посланном Рикорди клавиру с пометками, говорит: «Что касается «Фальстафа», то я не хочу себя связывать в отношении кого бы то ни было, но я обычно отдаю предпочтение Рикорди, предоставив исполнение «Фальстафа» в «Скале» в течение февраля, если я буду иметь театр по 2 января 1893 года вполне к своим услугам. ...

Что касается репетиций, их могут вести те, кем это всегда делается. Только с генеральной репетицией должно быть иначе... На этот раз я буду возмущен. Не стану жаловаться, но если что будет владеть, пошлю театр, а вы должны будете издать партитуру». Декабрь. Милан. Репетиция «Фальстафа» (длинное время, время катушки, когда все мы жили только искусством — вспоминал Верди через год).

1893. Январь — февраль. Милан. Репетиция «Фальстафа». На генеральную репетицию Верди много посторонних не пустил. Привыкшим в Милане музыкальным критикам парижских газет он, вежливо выразив свое сожаление, ответил, что не в обычае театра «Скала» разрешать присутствие на репетициях и что он, Верди, этому обычаю очень сочувствует и отметить его не в состоянии. В день представления Верди писал французскому музыкальному критику Cassille Bellaigue: «Итак, сегодня вечером «Фальстаф». Не знаю, нашел ли и несамый тон, правильный тон и прежде всего непосредственный тон. Теперь в музыке делают прекрасно вещь и, при соблюдении известных границ, каково несомненный прогресс. Но большей частью это, к сожалению, не непосредственно; каждый делает все так, как его сосед». 9 февраля. Милан. Театр «Скала». Премьера оперы «Фальстаф», либретто Бойто. Дирижер Эдвардо Маскерони.

11 февраля. Милан. В ответ на приглашение директора парижской Комической оперы Карвалью (Carvalho) приехать в Париж Верди благодарит за любезность, но вспоминает то, что на длетях у него 80 лет. «В этом возрасте нуждаются в тишине и покое, а если я себя еще относительно хорошо чувствую, я все же не в состоянии переносить ни работы, ни тлосости, ни раздражения, чего в театре не избежать. Я знаю, вы будете возражать. Но я, к сожалению, знаю и театр так давно, что мне ведомо, от чего я должен воздерживаться».

Впрочем, я могу повторить вам только мои слова, сказанные Морелю: если мое здоровье, мои силы и мои 80 лет позволят, я приеду в Париж.

Обратите внимание на партию Алисы. Для нее естественно нужен красивый, очень легкий голос; но прежде всего актриса, мечтающая, у которой морт в теле. Партия Алисы не столь велика, как партия Фальстафа, но сценически равна, по своему значению: Алиса ведет всю интригу комедии».

Февраль, 11. Милан. «Министру Фердинанду Мартини. В «Perseverante» я прочитал, что я получаю титул маркиза. Обращаюсь к вам, художнику, сделайте все, чтобы помешать этому. Велика будет моя благодарность, если это назначение не состоится».

Весну Верди проводит в Генуе. С апреля до конца этого года он много переписывается с дирижером Маскерони, которого он называет «третьим творцом Фальстафа»*.

* В этой переписке вновь расцветает добродушный юмор Верди. Вся она наполнена театральной атмосферой и замечаниями от «Фальстафа». Видно, что композитор был счастливым и доволен работой исполнителей. «Ах, что за забавные комедии постоянно происходят в театре, да и все его! Все шутил на земле! Ну, а теперь всерьез посмело вам придет в голову работать... Но не музыку... нет, нет, нет!» (Сент-Агата, 7 мая).

и привычного строя жизни, ограбленного ставшим совсем тесным кругом друзей.
Декабрь. Действом подтверждено юридическое лицо основанного Верди в Милане «Убежища для престарелых музыкантов» (Милан, площадь Мямельяджело).
1900. Милан. Май, 14. 8той датой помещено собственноручное завещание Верди. Своим наследницей он назначил племянницу Марию Верди. Ей он поручал в течение шести месяцев после его смерти выпонить его распоряжения. Громадное свое достояние, лично заработанное, Верди, в сущности, возвращал обществу.

Главные пункты завещания: 20 тысяч лир Верди отдавал приютам и убежищам города Генуи, 10 тысяч лир — приюту рабских детей в Генуе, 10 тысяч лир — 10 тысяч лир оставлял Верди многолетнему своему слуге Балестриери и каждому из прослуживших у него по десять лет людей по 4 тысячи лир (остальным по 1000 лир) и т. д. — Основному ли «Убежищу для престарелых музыкантов» в Милане Верди завещал, кроме значительной ренты с капитала, все свое имущество, как они были при нем. Верди просил поддерживать его сад и дом в Сант-Агата в том виде. Август. Сант-Агата.

Декабрь. Милан.

1901. Январь. Милан. «Если бы даже доктора мне сказали, что и не более, я все же ощущаю, как все меня утомляет; я не могу больше ни читать, ни писать, глаза отказываются служить, чувства ослабли, воли же хотя бы меня больше носить. Я не живу, а только проявляю. К чему я в этом мире?» (письмо Джузеппе де Анжис).
Январь, 21. Утро. Верди поражен параличом (Милан. Отель). Длительная агония: могучее дыхание несколько суток не уступило смерти.
Январь, 27. В 2 часа 50 минут Верди скончался. Еще в своем злешаппи Верди просил хоронить его как можно скромнее.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Мое скромное исследование — своего рода выполнение этического обязательства перед памятью великого норвежского композитора и общепознательно-музыкального деятеля, патриста сердцем и умом — Эдварда Грига.

Обязательство, которое я не раз пытался выполнить еще со времени первых знакомств моих с музыкой Грига, потом в период глубоко увлекавшей меня работы над его произведениями, — в связи с созданием балета «Сольвейг» (по мысли покойного художника А. Я. Головинца) в 1918 году и сочинением листовок-пояснений 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 сжатая монография, где-то затерявшаяся¹. 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, и Чайковский любил Грига за те же, и мне дорогие качества. Для меня это существенный мотив.

Но к личным поводам теперь присоединяются более важные: близится столетие со дня рождения Грига, музыке его сердечно ценит и любит 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 героического сопротивления, оказываемого норвежским народом насилию вторгнувшихся варваров. С музыкой Грига перазрывает Норвегия; ее трудовой народ и его прекрасное искусство. Поэтому я осмеливаюсь посвятить мой очерк памяти Грига — норвежскому народу.

Ленинград
28 июня 1942 г.

Родина Грита — страна, богатая народным искусством и крестьянским художественным мастерством: Норвегия. И музыка Грита асморилена народными думами-песнями и танцами, народными эстетскими сказаниями, народной поэтической фантазией и реальными образами, рожденными всем строем и складом жизни, людскими взаимоотношениями, правами, а главное — трудом. И один из путей и постижению норвежского народного духа — знакомство с задушевыми, искренними и сердечными напевами музыки Грита. Привлекательность их влечет перейти от желания узнать к стремлению сыскаться, сродниться с ними, постичь их смысл, а затем и к познанию трудовой жизни трудового населения.

Напевы Грита — а 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 необычно прекрасной природы Норвегии, природы своеобразной, одолев которую и подчинить своим потребностям не так-то легко далось людям. Зато в этой борьбе вырос деятельный, сильный и смысловый народ, вырос, вдыхая свежесть горных пастбищ и терпкое дуновение морского ветра, оживляя гулом и шумом предприимчивой человеческой деятельности сосредоточенное оцепенение словно застывших или уснувших великанов — диких скал. Вырос, переживал год за годом тягостное томление северных осенних и зимних ночей, разгул бури, стужу и холодный свет северного сияния.

Конечно, в связи с преобладанием вокруг суровых и мрачных напевов природы, в трудности быта людские напевы стали оплывать, угрюмое, но и содержательное: глубже чувством и чуждые чувственности. В них стелется тихая дума о доле человека, и несравнимыми с пышными, страстными напевами балуемой солнцем Италии. Темный покров длительной северной ночи и непроницаемая мгла туманов, неприступность седых утесов и скал, мрак и холод их пещер вызывают в воображении северян — норвежца образы неведомых и чуждых человеку, порой и злых, враждебных ему существ, и он населяет мир, особенно горный и подземный, сказочным населением: великанами и гномами (троллями), ревниво оберегающими свои достояния и сулящими гибель смельчакам, которые пытаются туда проникнуть. Но человек смирился и предприимчив: у самого чорта умелые люди, подслушав, выкрадывали напевы или заставляли его обучать их своим дьявольским песням и скрипящим наигрышам!.. 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 победы завоевания труда и связанное с ними горделивое сознание своих сил, внушают уверенность и радость господства человека над природой. Догадки первобытного воображения сменяются реальным чувством действительности: песни и танцы становятся выразителями и душевной жизни и всего видимого человеком. Крестьянский танец в своей образной пластичности не только отражает действительность и взаимоотношения людей, но и воспитывает в них сметливость, отлугу, предприимчивость и находчивость самыми своими свойствами, как искусство ритма и осмысленности целенаправленных телодвижений.

В своей музыке Грит уделяют много места народной танцевальной мелодике, и ее вполне понятным причинам: в этих танцах жила красочная действительность, в них человек — сильный, организованный, любующийся своей энергией и ловкостью.

га — родины; что корни и почва этой музыки в насущном борении за свое существование и свое отношение к действительности чувства народа.

Хорошо помню, как привлекло и радостно было постепенное познание и все более и более широкое распространение музыки Грига среди русской интеллигенции до самых глубоких демократических ее слоев, и могу уверенно утверждать, что посприятие *григовского* никогда не было восприятием *экзотического*, т. е. хотя и чуждого, но лично оригинального, сверхчувствовалось и углублялось, что в этой музыке поет душа народа в способности именно этого колорита, потому что люди не только с севера, но и с запада, с юга и востока нашей родины, например, и очень «разноязычные» в студенческой среде, дружно принимали сочинения Грига, слыша в этой музыке за ее своеобразным обликом народное как общечеловеческое. Наоборот, как раз в отношении мастерства Грига, при бесспорности признания его таланта и «почвенности», некоторые из числа музыкантов-профессионалов находили возражения.

И вот теперь, на расстоянии многих лет от первого знакомства с музыкой великого норвежца и глубокого патриота, часто и подолгу ею занимаясь и просто любясь и непосредственно наслаждаясь, я испытываю 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 выявлять 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 и историческую перспективу, и грани таланта Грига, и масштабы художественного наследия Норвегии, — все же скажу, что существенное в Григе остается попрежнему качественно обязательным и по поближшим. Это существенное — в ощущении через творчество норвежца Грига пародию-норвежского и одновременно общечеловеческого, великого становления гуманизма — звучит и в наши дни.

Необходимо еще остановиться на некоторых деловых деталях, касающихся данной работы и состоящая материалов, с которыми мне приходилось «выступать в контакт» в течение времени — кратко — ее записи. Мне все время приходилось «ужиматься» и помнить, что это все-таки не только *памятка*. Пришлось отказаться от очерка об умственной и художественной жизни Дании и Норвегии, хотя бы в эпоху созревания таланта Грига, т. е. его копенгагенского периода и периода деятельности в Христиании (годы 1863—1873). То, что ведется на русском языке об истории скандинавской литературы, наконец, об отдельных драматургах и писателях (особенно об Ибсене и Бьерсене) и их сочинениях, достаточно вводит в круг явлений. Новых скандинавских работ я не знаю, да и нет, повидному, среди них существенных для моей данной работы. Отказался я и от характеристик окружавших Грига композиторов-соотечественников. Краткие сведения о них всем доступны. Мой же интерес все сосредоточился вокруг еще раз для меня нового, очередного «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 угадывать названия произведений Грига на различных языках, лавирую среди дикой путаницы, которая господствует и в немецких, и в английских, и в русских переводах этих названий. Там, где порой сохраняются датско-норвежские, а то и шведские названия, ошибки в правописании и опечатки, — и это при очень тонких различиях в произношении и облике слов, — создают трудности непреодолимые. Авторитетного

скандинавского издания хотя бы песен Грюга с оригинальным текстом в моих руках не было в силу вполне понятных обстоятельств, и я то только благодаря услугам своей памяти, теперь уже слабейшей, то сохранившимся спискам, то слышав переводы. А между тем датско-норвежский иттоначинский Грюга — для слушющего иттоначинского анализа его песен и романсов — дело существенное! Пришлось ко многому детальному, по значительному то говорить вовсе. Непереносимо сложно стоит вопрос с хронологией произведений Грюга. В результате попытки его распутать и вычлудить был историзован дотам очень редко, чтобы совсем не сблизиться с конкретно-исторической почвой. Очень досаждало, что первоначальное оказалось поодробнее выяснять соотношение: Грюг и поэзия, из которой он черпал тожеты. Но это вообще досаждал пробел в наших знаниях о Норвегии: ее поэзия.

КРАТКО О ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОЗЗРЕНИЯХ ГРИГА

П. И. Чубковских

Самая обстоятельная биография Грига-композитора — его пропедевтика. Лучшее, что сказано о Григе-человеке, сказал он сам о себе в замечательном очерке «Мой черный успех». Несмотря на лапшичность, это

очень обстоятельное жизнеописание. Главная в нем — рассказ о творении и воспитании таланта, о днях детства и юности, об учебе в Лейпцигской консерватории. Здесь много сказано о Григе Чайковским *. Исчерпывающее документальное описание жизни Грига, кажется, до сих пор так за границей и не появилось. Имеющиеся биографии очень неточны, полны недоговоренностей и противоречий, а в общем повторяют известное. Из черепки Грига обнародовано очень немного. Слишком не по времени — для западноевропейской буржуазии — человека, гуманистична его музыка. Поэтому можно забыть и про человека, ее создавшего!..

Приходится поэтому в данной работе ограничиться самыми существенными деталями жизнедеятельности композитора, первое, со *контуров*, на основе того, что, так сказать, отстоялось, утвердилось, еще когда Григ был в живых и в первые годы после его кончины.

Эдвард Григ родился 15 июня 1843 года в Бергене. Отец его Александр Григ — английский консул и купец. Мать, урожденная Хатеруп (жена Грига Нипа Хатеруп принадлежала к той же родственной ветви и была кузиной своего супруга), одаренная музыкальными способностями и, по имеющимся сведениям, пезаурядная дианастка, прекрасно направляла талант своего сына, передав ему свое крепление перед Моцартом, а также дисциплинируя его способности суровой профессиональной олекой над ними, что, конечно, вызывало в мальчике недовольство. Одним из первых опытов сочинения музыки Григом были «Вариации на немецкую тему для фортепиано». Знаменитый скрипач-норвежец Оле Буль (1810—1880), ознакомившись с музыкальными способностями и сочинениями пятнадцатилетнего юности и завадев живым, бойким воображением Грига, убедил его родителей в необходимости отправить сына в Лейпциг, в консерваторию. Сопротивления с их стороны не было, и Григ вскоре очутился в «святых музыки», но зато испытал впервые в жизни, что значит тоска по родине.

В преподавателях и методах преподавания юности вскоре разочаровался. Он инстинктивно тяготел к выдающимся среди романтиков Шопену, Шуману, в консерватории же господствовал культ «средней равнодействующей» линии: культ академически приправленного Мендельсона. Только в лице пианиста Эрнста Фердинанда Векселя (друга Шумана) и в выдающемся теоретике Морисе Гауптмане Григ встретил необходимых 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 вырваться из упряжки, сдерживающей его бег, — это понятно! Но если объективно присмотреться к положению дела в качестве преподавания, придется признать, что при условии вовсе уже не так сурово ограниченной «свободы письма» Григ получил в консерватории не только технику и дисциплину профессионала, что уже было существенно. Главное же, он ощутил мощное дыхание европейской музыкальной культуры, и — все же провинциал — понял, что значит в искусстве авторитетнейший кругозор! Словом, на родину он вернулся (окончив консерваторию в 1862 году) готовым к борьбе за высокую культуру, европейски образованным юным эдтуизмом.

* То, что пишет о Грине Чайковский, перепечатано в книге «Музыкальные заметки и фелетомы Петра Ильича Чайковского». М., 1898 г. Кроме того, весь и свое время общепотребительный материал о Грине использован в книге И. Ф. и л. с. и. Б. Биографии русских и иностранных композиторов. Эдвард Григ. С 160. 1908. Э. с. и. Б. Биографии русских и иностранных композиторов. Эдвард Григ. С 160. 1908. Но особенно важно то, что в журнале «Мир искусства» (1899, № 16—17) напечатан перевод очень существенной статьи Грига «Взгляд Моцарта на музыку», существенной с точки зрения взглядов композитора на музыку.

Центром музыкальной жизни в тогдашней Скандинавии был Копенгаген. В нем и поселился Григ. Здесь он встретился с датским композитором Нильсом Гаде (1817—1890) — руководителем романтического национально-использования в скандинавской музыке, хотя воззрения и вкусы Гаде по данному отношению были весьма умеренными. Пробывающим в себе глупым в данном отношении были весьма умеренными. Пробывающим в себе глупым в данном отношении были весьма умеренными. Пробывающим в себе глупым в данном отношении были весьма умеренными.

Богатые народчески-романтические стремления Григ все-таки был более всего обязан «своей путевой звездой» — Оле Булю, посвятившему юное дружба во время их совместных странствий по Норвегии в смысле и краю крестьянского искусства — в его быту и в памятниках, и в непосредственном влиянии оказал на Грига и его почти степенной устоявшейся традицией. Большое влияние оказал на Грига и его почти степенной устоявшейся традицией. Большое влияние оказал на Грига и его почти степенной устоявшейся традицией.

«одолел» юного композитора Рихарда Нордрака (1842—1866), пыльный ревнитель народной-национальной норвежской музыки. Не следует забывать о факте преждевременной смерти Нордрака и его еще только многообещающего развития делать вывод о превосходстве его таланта над талантом Грига и чуть ли не сподить к этому источнику все норвежско-народное своеобразие музыки Грига,— не было бы Грига, если бы не было задатков крупного композитора в Нордраке. За подобную басню, как мы увидим, записали даже Дебюсси ради прощия над Григом!⁶

Григ и Норраас основали в Копенгагене, вместе с датчанином композитором Хорнемном (1841—1906), сотоварщиком Грига по Лейпцигской консерватории, и организмом и композитором, тоже датчанином, Готфредом Матисен-Гансенем (1832—1906) концертную организацию «Общество Эдтерпи», просуществовавшую около трех лет. Целью было распространение произведений новых авторов-новаторов. Именю Норрааку Григ посвятил еса «Юмрески» для фортепиано (ор. 6), в которых едва ли не впервые с достаточной осязаемостью для слуха проливаются свежие, своеобразные колорит в литонационно-характерные обороты его музыки. В кругу своих соратников по «Эдтерпи» Григ почувствовал себя устойчивее, увереннее, и его индивидуальные черты стали крепнуть⁵⁴.

В течение этого копенгагенского периода возникли фортепианный (ор. 7) и первая скрипичная (ор. 8) сонаты, а также увертюра «Осенью» (ор. 11) и фрагменты симфонии, частью вошедшие потом в «Симфонические пьесы» для фортепиано в четыре руки. В 1866 году Нордрак скончался. Его памяти Грин посвятил прекрасный дохоронный марш.

С осени 1866 года начался новый период в жизни Грига. В Христиавни (теперь Осло) — вослед лет напряженной деятельности (в эти же годы — пребывание Грига в качестве государственного стипендиата в Риме в 1869—1870 гг. и извешая для него большое значение встреча с Листом, очень дружеская). Именно осенью 1866 года Григ впервые выступил перед согражданами с соловатылым концертом из своих произведений. Успех концерта привел к тому, что Григ, в качестве дирижера, принял на себя да: Григ не только стремился ознакомить столичное общество Норвегии с выходящими произведениями классиков музыки, но и с завоеваниями тогдашней «современной музыки» (Шуман, Лист, Вагнер), с произведениями молодых скандинавских авторов. В тесном сотрудничестве с композитором Свендсеном (1840—1911) Григ основал Музыкальное общество — музыкально-исполнительское объединение инструменталистов и вокали-

тра. Гринг обитал дружелюбно, как и с Юлиусом Сребромом, певцом Королевского театра. Гринг обитал с коллегами (см. Gerhard Schjeldt и др. в Walter Nieitz и др. Edvard Grieg. Biographie und Werdigung seiner Werke. S. Walter, Leipzig). Оля Гринг обитал близ леса и моря, где в лесу с любовью и преданностью выращивали вишню (с-пол) и скриничку (F-др) соцветия. В Копенгагене же Гринг познакомился со своей пушистой 13-летней Катериной. 11 июля 1867 года состоялась их свадьба.

стов. В прессе имени Грига и Сведблена начали склонить рядом с выдающимися художественными деятелями Норвегии, в число их с Бьернсоном и Ибсеном, которые «делили между собой почетную работу поднимать душу духовную жизни» (из статьи Гренвольда, талантливого музыкального писателя Норвегии, автора книги «Norske Musikere», — «Норвежские музыканты» — портретов-характеристик Кьерульфа, Сведблена, Оле Буля и Грига).

Восемь лет напряженной работы в Христиании — важнейший период в формировании Грига. Григ-дирижер и, в сущности, музыкально-общественный «педагог», вдохновитель идейно-просветительского отношения к музыке; Григ — в общении с Бьернсоном и другими представителями передовой норвежской интеллигенции; Григ — в непрерывном росте своего композиаторства*; Григ в тесном общении с чуткой исполнительницей его вокальной музыки (его супругой Н. Григ-Хагеруп), создающей свой камерный стиль песенно-романсовой лирики; наконец, Григ — учитель фортепианной игры, — все вместе определяет давшее время, как прекрасное прохождение экзаменов на «аттестат зрелости» от окружающей действительности. То, что Григ блестяще выдержал это испытание, доказывает конец его творчества данной эпохи: музыка к «Пер Гюнту» (1874—1875)**.

Нельзя забывать, что период созревания Грига проходил среди бурной расцвета интеллектуальной (и, пожалуй, особенно в области литературы, театра и поэзии) жизни Дании и Норвегии, результаты которого дали возможность воспринять, в 1890 году, Эгильсу сказать о том, что именно «норвежцы создают гораздо больше духовных ценностей, чем другие нации...» (к письму, где высказано давшее мнение, еще перенесен в другом контексте: оно столь прощительно, мягко и так «глубоко хватает», что хочется записать заново каждую строчку...). Поэтому всецело органичное расцветание композиаторства Грига при несомненном наличии личной призма, исходя из всаженной умственной почвы и пламенного стремления лучших деятелей Норвегии понять опору родины — жизнь, быт и творчество крестьянства (отсюда идет и жестокая критика идеологии и быта городской буржуазии с ее идейной и бытово-моральной распушенностью). Рост Грига проходил в умственно раскаленной и возбужденной атмосфере. Кажущееся отставание норвежской музыки объясняется тем, что — как это всегда бывает — сопротивление буржуазного «штырейного мешательства» музыкальному реформаторству влияет на распространение произведений (пока их не признает «заграница», как, в сущности, в конце концов и произошло с Григом) и задерживает их популяризацию. Отстает не музыка, а ее восприятие (конечно, влияющее и на исполни-

* В этот период возникли: знаменитый концерт для фортепиано (1868), драматическая сцена «У врат монастыря» для соло, женского хора и оркестра (1870), декламация с оркестром «Вегелют», музыка к драме «Сагнра Норсальфа» и ряд хороших с оркестром соля «Возвращение на родину», все на тексты Бьернсона; первая тетрадь фортепианной лирики — «Лирические песни», ор. 12, замечательная по своему полету фантазия, свежести и точности лютневый вторая соната для скрипки с фортепиано, оперный фрагмент «Олаф Тригвасон» (Бьернсон), песни на тексты Бьернсона. Как следствие «веселой жизни в Христиании» — музыка к «Пер Гюнту» Ибсена, вершина формирования таланта Грига, после чего уже начался период зрелости.

** В письмах Ибсена (Brieve von Henrik Ibsen, — 10 дополненный том собрания его сочинений по левенскому изданию — S. Fischer Verlag, Berlin, 1903) имеются несколько писем и варианты музыкального оформления «Пер Гюнта». Из них можно уловить ход «истории работы» от первого обращения Ибсена к Гриту по поводу написания музыки (23 февраля 1874 года) до первого представления пьесы 24 февраля 1876 года в Христиании. Упоминание о Грете в письмах Ибсена встречается впервые в письме драматурга к Джону Гриту, брату композитора, от 22 марта 1868 года, т. е. относится еще к юнкерско-попечительскому периоду биографии Грига.

тельность, т. е. на качественный его уровень и на отношении многих предметов к инструментальным и новым сочинениям). Печальному слову — слово о инструментальных и новых сочинениях из этих страшных для композитора, поэзии, драмы — легче высказаться из атак страшных для музыки, полноты бытовых тисков, в которых неизбежно проходит жизнь музыканта. Полнота бытовых тисков, в которых неизбежно проходит жизнь музыканта.

С конца 70-х годов материальное положение композитора ухудшилось. С копеек 70-х годов материальное положение композитора ухудшилось. С копеек 70-х годов материальное положение композитора ухудшилось.

В конце концов жизнь Грига начинает распределяться между композиторской работой и концертнотворением (то один, то с супругой, выдающийся, чуткий исполнительный его лесен), и это непрерывной волноидейся, чуткой исполнителюшней его лесен). В 1893 году Кембриджский университет избрал Грига доктором музыки одновременно с Чайковским, Сен-Сансом, Бойто и Брухсом. Но мировая известность Грига давно опережала это почетное признание. Наряду Григ выступал в различных изданиях как автор чутких очерков о композиторах (Верди, Моцарт, Шуман) делал как автор чутких очерков о композиторах (Верди, Моцарт, Шуман) — и, конечно, как автор уже упомянутого тонко графического очерка о себе — о своем детстве и юности. Очень незлобное, известное из обширной серии Грига, рисует перед нами мир юной жизни, наблюдательный, метко откликающийся на окружение, интеллект Грига. Его поведение убежденнейшего демократа в деле Дрейфуса вызвало глубокое признание среди передовой интеллигенции всего мира.

А вот веружность Грига: «... в комнату вошел очень маленького роста человек, средних лет, весьма тешдущей комплекции с плечами очень первомерной омысти, с высоко забитыми белокурыми кудрами на голове и очень редкой, почти юшешной борошкой и усами. Черты лица этого человека, паружность которого почему то сразу правелка мою симпатию, не имеют ничего особенно выдающегося, ибо их нельзя назвать ни красивыми, ни несправильными: зато у него необыкновенно привлекательные средней величины голубые глаза, чрезвычайно чарующего свойства, напоминающие взгляд певниного престестного ребенка. Я был до глубины души обородан, когда по названным престестлениям нас одного другого, раскрылось, что посылет этой безотчетно для меня симпатичной омыстности оказался музыкантом, глубоко прочувствовавшие звуки которого дажно уже монорили ему мое сердце... Это было написано в 1888 году.

Встреча произошла в дружбу, с которой Григ не забыл до конца дней своих пережить автора приведенных ласковых строк на четырнадцать лет: Чайковский умер поздней осенью 1893 года, а Григ скончался в Бергене 4 сентября 1907 года.

* В вышеупомянутой книге Шельдеруца и Нимана есть такой характерный фрагмент из письма Грота: «С осени 1880 года до весны 1882 руководил я, как и: — В. А.). Как не извлечь по сравнению с первыми, во-зато как успешно, с каким ста-лом для меня познаниями (в своем самопожертвовании) Грота ходил к отдельным со-сообщениям, что мы достигли в своей партии. — В. А.). Не я желал бы, чтобы из-Генделя. На хорах и действительно в швейцарской С-дн симфонии и одной на братерской дель, которая и не могла и не хотела меня опол-ть, но, естественно, попал в ссору с дирек-торскими свистами и всего тому подобному».

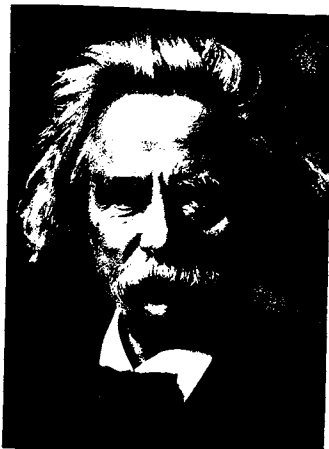


FIG. 3.

Биографическое о нем мне хотелось закончить несколькими выдержками из его очерка о Моцарте (появившегося в 1897 году в «The Century Illustrated Monthly Magazine» New-York a. London)⁷ и впоследствии, в 1906 году, год 150-летия со дня рождения великого мастера, *подтвержденного* Григом в кратком на него изложении в венской «Neuen Freien Presse» (21 января). Я цитирую очерк по русскому переводу первой основной части («Мир искусства», 1899). Мне думается, это послужит наилучшим введением к последующим главам, посвященным, также кратко, изложению творчески характерного в Григе.

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 «восхищенце», а для многих — особенно для «подлинных французов» — яром «дрейфусаре», оскорбленном «самую свободную в мире страну» отказом вприсохать консертировать в Париж. Но для моей скромной цели — выявить не столько личностно-характерное в Григе, сколько сущностное в нем как явлении общественного сознания эпохи идейно заревавшей Норвегии, в чьей музыке сохранилось великое обаяние этого одухотворенного подтема народных сил, — данное введение через григовские высказывания о любимейшем композиторе к анализу его, Грига, «музыкально-творческой речи», — вполне достаточно.

«Каково впечатление вынесли бы Бах, Гендель, Гайдн и Моцарт, если бы им пришлось прослушать одну из опер Вагнера? — спрашивает один английский музыкальный критик. — Я не буду отвечать за первых троих, но можно с уверенностью сказать, что Моцарт, этот универсальный гений, чья душа всегда оставалась чуждой всякого филистерства, образовался 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 пресмыщенное, что оно способно проглядеть такого мастера». Среди триумфов «вагнерианства» Григ устанавливает свое обожание испальности творчества Моцарта.

«Смерть 35-летнего Моцарта, пожалуй, самая большая утрата, когда-либо понесенная музыкальным миром. До последней минуты гений Моцарта находился еще в периоде развития. В «Волшебной флейте» и «Реквиеме» мы видим, как проявились новы, до сих пор неизвестные, запасы творческих сил...». И Григ тут же отмечает значение «вагнерианства» для Моцарта последнего периода, особенно в прекрасно фугированном хорале последнего действия «Волшебной флейте».

Высказываясь по поводу нападков на «Волшебную флейту» за ее текст, Григ заявляет: «Я вполне понимаю, что литературу, не способную 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 новы. Тот, кто следит за оперным представлением с исключительно литературным интересом, рискует пропустить много ушей самые лучшие места».

... Величие Моцарта заключается именно в том, что его влияние на музыкальную драму захватывает и наше время. Стоит лишь вспомнить усовершенствованный речитатив, в котором Моцарт открыл нам так много нового. Некоторые речитативы Донни-Ани и Эльвиры являются образцами, 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-

ный стиль в гибком сочетании мелодикой и, в сущности, будучи тоном мелосом, то становится глубоко понятным григовское проникновенно и сущностно модартовской рочатадионости.

Говоря о причинах, почему «наше поколение воображает, что оно переросло Моцарта», Григ утверждает, что «если бы оперы не были оперы, а были бы полифонией, мы бы увидели странную вещь: и это непременно случилось бы, когда наступит реакция. *Всякое искусство принадлежит по существу к будущему, а не к прошлому. Вся история и вся жизнь — это история и жизнь в области оркестровки, гармонии и т. д. — следовательно, наше искусство, сделанное во времена Моцарта, отвечает требованиям же будущего, а не прошлого.*» (Б. А.).

И Моцарт был новатор, даже настолько, что вызвал сильную оппозицию среди современных ему музыкантов... но «судьба его сочинений была поставлена в зависимость от случайных капризов позднейших времен...», в результате «его оперы имели судьбу, аналогичную с судьбой великодушных средневековых построек, которые протестанты в эпоху реформации покрывали грубым слоем известия. Но, подобно тому, как впоследствии, по удалении известия, первоначальная могучая красота, скрывавшаяся под ней, снова предстала во всем своем блеске перед удивленным зрителем, так и красоты модартовской музыки стали теперь явными тем немощам, кто посвятил себя ее реабилитации...».

Почему потерялось уважение к Моцарту?.. «Современный музыкант может легко найти причину такого поворота: она заключается в отношении молодежи к рисунку, к краскам. Мы начинаем наше художественное образование с изучения линий. Наши учителя указывают нам на великих старых мастеров, которых в этом отношении еще никто не опередил. Изучая их, мы начинаем относиться к ним с любовью и подражаем им. Современного искусства мы до поры до времени не знаем, оно от нас тщательно скрывается. Но вот мы выходим из-под опеки и видим сразу прельщающую нас красоту и блеск красок, которым наше время предоставляло столь почетное место. Ошеломленные и очарованные, мы забываем прежние идеалы и всецело отдаемся прелести одурмивающих красок. Вот что случилось с предшествующим поколением, и вот почему новейшее композиторы с большим чем когда-либо наслаждением бросаются в это море красок.

Там уже нет никаких идей, форм и линий, способных удержать их от падения, — они погружаются все глубже и глубже. Тем не менее заметны признаки поворота. Незначительное меньшинство чувствует уже в себе настолько сильное влечение к чистым линиям, что в недалеком будущем можно надеяться на некоторый результат в этом направлении*. Новое искусство не будет чуждаться красок, оно будет проповедовать евангелие истинной жизнелюбивости, 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 скромнее. Он не добивается с шумом и треском первого места, но скромно ждет, пока придет и его время, потому, что он убежден, что оно наступит...».

* Тут Григ по-прежнему имеет в виду и себя. Как раз в период падения этого искусства и в итоге приходит к строгой правдивости в мелосе, особенно характерной уже для позднейших его сочинений — «монотонное» похоронное пение, ор. 72. Конечно, он чувствовал гармонию.

«Многие из композиторов пытались подвергнуть Моцарта переработке, сделать его более современным и более выразительным... Русский композитор Чайковский с тонким умением и большим талантом собрал часть более или менее известных хороших и фортепианных вещей Моцарта в одну оркестровую симфонию, облеченную в современную инструментацию*. Я сам сделал попытку прибавить, при помощи второго фортепиано, больше звучности сональным (прибавим, и сонате-фантазии c-moll. — Б. А.) Моцарта и тем сделать одной ноты мастера — из чувства уважения, которое мы все должны и чему имеем. Протягивая такой модернизации старого мастера — модернизации несправедливую, предпринимая для проявления чувства восхищения, — познать такими красками, которые способны еще до сих пор, да и в далеком будущем, очаровывать наш слух. Что же касается ясности и звучности инструментовки, то здесь нам можно еще многому научиться у Моцарта. Тому, кто захочет изучить красоту моцартовской звучности, тому стоит только открыть на любой странице партитуры Моцарта — и он найдет богатые и поучительные примеры. И эта оркестровая звучность имеет то неоспоримое достоинство, что она не пропадет без оркестра (заметьте: как и у Глинки. — Б. А.). Переодеванная для фортепиано партитура Моцарта не искажается, как то происходит, например, с партитурами Берлиоза и его последователей. Музыка Моцарта такого рода, что она, даже лишаясь красок, не теряет своей прелести...» (потому что так всегда бывает у композиторов, у которых *живая интонация* обуславливает музыку. — Б. А.). «За исключением Баха, который здесь, как и везде, является краеугольным камнем, никто не умел так хорошо, как Моцарт, применять хроматическую скалу для того, чтобы достичь высшей музыкальной выразительности. Нужно дойти до Вагнера, чтобы опять хроматику как выражение внутреннего чувства. У Шюера, который применял ее очень часто и во многом следовал Моцарту, она остается без большого значения...» (замечание верное, но как жаль, что Гринг явно не знал Глинки. — Б. А.)*.

«Из фортепианных концертов самый известный и красивый в d-moll, по только советую пользоваться моцартовским оригиналом, а не поздним Гуммелем, в котором допущены произвольные изменения. Здесь может быть приведен характерный факт, иллюстрирующий моцартовский способ работы. Я видел в Вене манускрипт концерта в d-moll. В финале Моцарт что-то помешало в работе. Когда он снова принялся 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 искажения потерянной нити. Кажется, что он создавал свои произведения в течение одного цельного, непрерывного настроения, так что неудивительно, что даже самые привычные глаза и слух не могут нигде найти отдельных сочленений. Мы можем только удивляться этому способу работы, который дается немногим избранным...».

Удивление Гринга перед совершеннейшим методом работы Моцарта вполне понятно. Гринг при своей тонкой одаренности в работе был силовым пионером за фортепиано и, следовательно, поспешил и записать эпизоды за эпизодом, из которых, как из специальных звеньев, рождалась форма.

«...В Моцарте мы видим воплощение детской жизнерадостности, доброты и беспристрастности. Он был способен поставить «Вол-

* Считаю, что в g-moll'ной фортепианной балладе Гринга несомненно поет и моцартовский g-moll (лад как интонация) в моцартовской хроматике как «выражение внутреннего чувства». — Б. А.

шебную флейту» в балаганном театре, не боясь скомпрометировать тем самым свое достоинство как художника. Хотя Моцарт при жизни и не был оценен по достоинству, тем не менее потомство исключило его в пантеон величайших мастеров всех времен...

Себя самого Григ оценил скромно в одном из интервью незадолго до смерти (цитирую из выданной книги Шельдерула и Нимана, стр. 195): «Художники, как Бах и Бетховен, подвигали крмы на высоты. Я же хотел, как это выразил в одной из своих последних драм Ибсен, служить для людей жизни, в которых они чувствовали бы себя уютно и счастливо. Сказать иными словами: я записывал народную музыку родной страны. И по стилю и по формообразованию я остался немецким романтиком тумановской школы, но одновременно и вычерпывал богатую сокровищницу народных песен родины и из этого, до сих пор не исследованного, изучения норвежской народной души пытался создать национальное искусство...».

Эта моя работа о Григе возникает среди четырех памятных дат. Все они складываются 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 в себе неизменно-прекрасные приципы, близкие к моцартовскому мастерству. Наконец, в 1943 году в расцвете северной песни человечество исполнило сто лет, протекило со дня рождения Грига, чье творчество многим обязано Моцарту же. Итак, помимо характерного значения григосского очерка о Моцарте для понимания существенных свойств самого Грига, вкрустадия в давшую книгу о норвежце фрагментов из данной им оценки великого классика музыки являлся естественной связью для группы следующих друг за другом «памяток».

ФОРТЕПИАННАЯ ЛИРИКА ГРИГА

(Характерное)

Григ! Пожалуй, нет страды, где культивируется европейская музыка и нет мало-мальски причастных к музыке и любящих ее людей, среди которых имя его не вызвало бы симпатии и чувства приваия и даже благомысли о нем человечества. Он принадлежит к очень, отмеченный ласковой дугой, очень небольшой, даке ограниченной группе композиторов, мелодии которых у множества людей всегда на слуху и чья общедоступность и популярность отнюдь не являются признаком подлаживания, вульгарности. Художественное у него, не теряя своих качеств, наоборот, становится проводником искренней простоты, а естественный родной язык. Национальное — не обособленность, а форма выражения общечеловеческого содержания. Личное — «настроенное» всем знакомым и сразу понятным душевным состоянием. Оригинальность — своеобразное почерка и свежесть интонаций или повиз-

да претворения давших оборотов, новый узор, которому удивлялись: как же никто раньше вот этого качества в данном звукосоочетании не усматривал? Непосредственность — от душевного богатства и скромности, боязни позы и от умения воспроизвести воспринятое в действительности в художественном образе — воспроизвести «без излишков» и без «надуманностей» ради показного хвастовства мастерством.

Давшие качества, сливаясь в единстве творческой личности, образуют дорожку человечеству имени: Шуберт, Шуман, Григ, Чайковский, Верди. Тут сущность людского признания (вернее, признательности) относится не к величию, не к возвышенности и грандиозности созданного: пожалуй, в точных понятиях я не передать, в чем состоит главное, увы, словом неуловимое содержание или оценочное ощущение, включающееся в данной признательности. Думается, что сознание несомненности *культуры общечеловечности* — гуманизма — внушает небольшое удивление и тем одаренным людям, которым удалось в целостности довести до всех образно-полнующее утверждение этой несомненности через чуткое искусство живой интонации — общительнейшее из средств людского общения.

Характерное в Григе, как и в Шуберте и сородственных им явлениях, — простота. Не простопатость, а простота, естественность высказывавшей, что вовсе не означает отсутствия художественно-интеллектуальной работы над произведением. Но работа эта не слышна, вернее, «краеюта услышай» этой работы состоит в содействии ясности восприятия: чтобы все высказываемое ощущалось как живая общительная речь, от сердца к сердцу, а не как самоодолжающая эстетическая ценность. И так уже создало большинство — «большущее большинство» людей, что для них такая музыка только и понимается как песнопевная музыка. Уточненно аристократический ум, чувство, мастерство, словом, душевно и духовно елущие культура Шопена; наивно-романтическое, светлое, товарищески приветливое простодушие Шуберта, чуткое, однако, до недостижимых для мещанства в его серой будничности (вспомним горьковское: «ля сказок про вас не рассказкут, ни песен про вас не споют») слышавший неосознанных голосов действительности; наконец, художественно-интеллигентское, душевно-ласковое, гуманистическое мироощущение Грига, мимозно-чувствительное и скромно-застенчивое*, — все эти столь разноразличные явления объединяются в своем искусстве наличием единого высшего качества — простоты, естественности интонации: их речь легко движется от сердца к сердцам. Личное сознание проявилось не в его обособленной горделивой замкнутости, а в своеобразном художественном отражении всего, чем люди живы и что их волнует всегда и неизбежно. В такой простоте звучат неизменно прекрасные мысли и думы о жизни — сосредоточение лучшего, что есть в человеке¹⁰.

Главное, основное в Григе почти исчерпывается в данной характеристике его и сродных ему певцов. Певцов, — потому, что, независимо от того, вокальный или инструментальный культура преобладает в их музыке, — вернее же, то, что в ней всегда живет и растет, всегда можно напеть, свести к мелодически-пластически осязаемому образу, к интонационной данности, каждому слуху доступной. Это качество очень, очень ценится. И в таком раннее Григ — безусловный мелодист, природнейший песнопевец и там, где он превращает душевно-чуткое наследие западноевропейской мелодики (романтическое в Моцарте, оссиановское в Мендельсоне и Гайдне, уютно-семейные отражения дляки французов — Гуно, например), и там, где он, скандинав, опирается на исконные боготейшие запасы мело-

* Это событие вовсе не мешало Григу выступить с протестом против объединения Дрейфуса, т. е. не «спасало» в нем волевых качеств и сознания гражданского долга. Об этом: H. T. Fin k. Edward Grieg. London, 1906.

даки родной страны и соседних ей культур и самых различных их образованиях. Отсюда возникает ощущение неизменной широты тем, неизменной приглядности (в вариантах основных питонационных досылков) и, главное, творческой непроизвольности и поучиваемой свежести даже при повторках материала. Григговская (в сущности, совершенно-народная) полемизация питонации, одна из любимых им, — движение голоса с секунды на терцию вниз, особенно характерно звучащая при ходе вводного тона вниз, в доминанту лада (например, до — си — соль), — всегда приятно волнует, как родной приветливый штрих в почерке дорогого человека. Вроде как нескончаемо повторлемый Моцартом привычный его слуху ласковый напев — даже постоянно с радостью встречается слушателем, как приветливый жестокер давно знакомого почерка!..

Некоторая часть критики (среди тех западноевропейских критических направлений, которые понимали критику как непеременимость порядков) усматривала и в опоре Грига на несколько основных полемизаций питонации в лаконичности его — большей части — форм (так называемой «минимизации» Грига) монотонность и отсутствие дара развития. Но, в сущности, счастливый, Григ оставался неуязвим для критиков, просто не понимавших ни мастерства искусства вариативности (не вариативности), порожденного глубоким чувствованием и пониманием народно-мелодического импровизационного искусства, ни смысла становления «минимизаторной» формы у Грига. Не говоря о том, что, как известно, в искусстве минимизации ничего предосудительного нет. И порицать художника или композитора за минимизацию — все равно, что порицать цветок за то, что он не кустарник и не дерево. Но, более того, минимизация минимизаторе рознь, ибо не всякая минимизация от бедности мышления и не всякий лаконизм высказывания идет от неспособности развить мысль. Свежесть григговской музыки обнаруживала, что ни в повторках-вариантах коренных питонаций, ни в преобладании излюбленного композитором жанра «Лирических пьес» и еще более афористичных, вроде «Северных танцев и народных танцев» (ор. 17), никогда не содержалось ни увядания, ни ослабления творчества. Созданием ор. 72 — «Норвежские крестьянские танцы» — Григ в свое время доказал себе раз — и как! — возрастную, а не утраченную свежесть. Главное же, что едва ли не прошло мимо наблюдателей за ростом национального элемента в григговской музыке, — это громадный вклад, внесенный им не только в область питонаций фортепиано (при сравнительно малой записи фактуры) и вокала, художественной песни, но и в сферу органического строительства музыки как идейно интеллектуальной деятельности.

Очень ценно, что Григ «переводил» коренные напевы норвежского крестьянства, особенно напевы отдаленнейших от центров мировой культуры областей и замкнутых горных поселений, на язык и формы современного его эпохи передового музыкально-общественного сознания. Он в свой собственный мелос вписывал родными народу питонациями, и в редкой из его так называемых салонных пьес можно не встретить характерно норвежских или общенорвежских оборотов, отражающих им неслегка доступные прелести. Важнее, однако, наблюдаемое в формах музыки Грига становление не крестьянского песенного и инструментального фольклора: своего рода рост его, превращение на провинциально-себодополняющих, замкнутых диалектов в язык 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 формирования посредством многообразного раскрытия в нескончаемой вариативности содержания породных питонаций занимает важнейшее место в григговской музыке. И в ракурсе этого искусства луч-

щие, действительно, меллотуры средн, особенно, фортепьянных пьес Грга. (Разумею не те его обычно лирические импровизации в трехчастной схеме, которые, даже будучи признаны народными элементами, являлись дальнейшим развитием сложившейся в Европе после французской буржуазной революции «семейственной домашней лирики».) Кульминацией этого жанра были в эпоху романтизма знаменитые «Песни без слов» Мендельсона — вещь широкой популярности и очень тонкой художественной культуры.

Волна данного склада лирики, вскоре глубоко психологизировавшейся, прошла через весь XIX век, а в ее становлении приняли участие почти все нации. «Времена года» и другие произведения Чайковского, пиаизм Арешского, питизно-лирические страдания Брамса, многие соответствующие течения у французских и, певков, у скандинавов (и у Грга очень плаучиво и тепло отраженные) — составляют хороший вклад в развитие эмоционально-отзывчивой, исполнимой в тесном кругу домашнего музицирования, музыки.

Историки напрасно полувгваривают этот жанр, вернее, культ своего рода. Он родился вместе с ростом буржуазной морали, связанной с философией Руссо, из противопоставления «добродетелей» мещанской семьи феодальной развращенности. Красиво воплотилась во французской, еще предположительно, живописи и в театре (жанр мещанской драмы), равно и в музыке (образов множество и вершины их — «Фиделио» Бетховена и «Иосифа Мегюля»). культ этот в романтической музыке перерос, с одной стороны, в богатейшую открытием «душевность человека», область художественной песни, а с другой — во многообразные грани фортепьяно-домашней лирики, являющейся интимизацией намеренного стиля и, одновременно, своей своеобразной интерпретацией блестящего искусства салонов эпохи «септиментального воспитания» (Флобер).

Вклад Грга в данный жанр отличается исключительной задушевно-стью, мелодической искренностью и стремлением избежать многогласия («рек пустозвонных пассажей»). Через включение народных интонаций он сближает область семейственной лирики с лирикой крестьянского бытового уклада. В сущности значительную часть его фортепьянных лирических альбомов («Лирические пьесы», кроме явно «салоновых» и менее характерных) можно считать за импровизации подобного рода сближения. Чем интимнее, лаконичнее, афористичнее подобного рода пьесы, тем более они становятся искусством миниатюры, как сжатой, строго очерченной формы интонационного высказывания, сосредоточения существенных для музыки Грга интонаций. На них вырастает искусство варианта, глубоко пародное, как новое преломление искусства развития в музыке.

Хорошо помню яркое и глубокое впечатление от грговских миниатюр (ор. 17): «Северные танцы и народные думы-напевы». Покорял п свежесть и сочность в сжатости. Многие из них при полной своей завершенности ощущались как упругие, содержащие в себе «статическую энергию» потопавши, жадно стремящиеся «высказаться» в широком русле «большой формы».

Потому-то не менее сильным было впечатление от знаменитой «Баллады» (ор. 24), где Грг, преодолевая традиционные схемы академизированных типов вариаций, раскрывая яркие возможности искусства *варианта* развития песенной *миниатюры* (не темы, а именно в песне-миниатюре сосредоточенной интонации-мысли), плавно распускающей крылья (образы паруса или птицы) и в даль охватывающем полете себя развивающей.

Упомянутая «Баллада» крайне характерна в данном отношении для всего творчества Грга. Сколько раз мне приходилось играть ее для

[illegible]

Существенный импульс организации данного рода музыкального мышления, глубоко коренившийся в народном порожке-крестянем искусстве, это ритм, образующийся с пивоварней, как жест с произнесенным звуком, неразрывное единство и нечто «расширяющий», преодолевающий схематичную матричную архитектонику и тактовой механистичности. Ритм в порожковой крестянской музыке — живой, органически ей присущий «единство», пульс, нерв, а не «надстройка» над песном. В сильной степени это объясняется долго существовавшими традициями мастерства стесни-или-песни (танца под виолу и с пением) и, особенно, — богатством народно-танцевального искусства, сросшегося с неистощимо изобретательным искусством деревенских скрипачей («гиральцев» и стариннейшей порожковой fiddle или fiddle) и их ошеломляющий умением сочетать пластику танцевальных ритмов с динамичными ритмиками акцентной и с пропавшим пивоварней искрой «трельевой» орнаментикой**. Слушатели так поразились этой заготовленной техникой, что назва- сложили поэтическое сравнение о том, как дело тут не обходится без ошущения «юрта» и некоторой доли ошущения. Богатство же запаса пивоварней таково, что в некоторых местностях существовал обычай не исполнять на крестянский последок-вечерних каждой песни больше чем раз в году. И как пивоварней за- пивоварней, так же пивоварней ритмо-параметриче метастрофы отдельных пивоварней, как существующих импульсивных интонаций в игре «фид-ля-песни». Связанность с танцем придает этой игре исключительную образно-жестовую пластику, вот отчего ритм становится тут *пастельской* «жест», динамическим «возбудителем» музыки, в которой зримо парадит-исполняется за зрело с непрерывной смее, в непрерывной трансформации.

Эти свойства метрально обнаруживают повсюду в музыке Грита в виде организационной преувеличенной повторения и усвоения народного художе-ственного склада музыкальной речи и переослабления ее в формы европей-ского музыкального языка. Большая или меньшая «окраска» данного па-

Н. Ф. Марков, 1909; там же сочиние письма Грига о его свиданиях с Листом в Риме).
 ** Интересующийся подробностями норвежского искусства читатель может обратиться к монографии

родного искусства личным природным толчком дарования Грига несколько не препятствует «чужеземному слуху» ощутить эти данные. Наоборот, личным симпатичнейшим лирическим почерком сближает общепережитое и скандинавское с тем, что дорого культурному человечеству в Шуми-думами о любви, жизни и смерти, о героическом в людях и взаимосочувствиях в бедах.

Не раз высказывалось мнение о *литическом* в музыке Грига. Действительно, образно-осластельное и видящее, если можно так определить, звучит в ней, доходя чистотой музыкально-интеллектуальным стасковлением идой, и ощущается словно как стаскован, эпическая и лирическая нитонация, который власть ритма опустает жост и постуль, как скульптор своею материалу! Но поэтическое в Григе отнюдь не звукоподражательное. Подобной опасности, несмотря на все соблазны о окружающей природе, он избег. Немного от звукоподражаний, встречающихся в его произведениях, — колористически естественно, как давние-давние горные гасудулы шипронизации-интонации из «эпопеи» стада, перекличек («аукающие») и эхо, которые образуют кое-где в музыке прелестные «натуральные» ликуратации природно-бытовой обстановки. И если все-таки природа в быт Норвегии, ее лесные были, точнейшая «музыка красок» фьордов, суровость зимы и нежная ласковость весны горных равнин, илочки и полеты птиц, жмизь воды и у воды, трепет шарусов и сосредоточенность скал, ценная тихость сумерек и приветливость прощания закато — если все это в ипогое шве *видится* в звучаниях его музыки, то без и вне натуралистической иллюзорности. В подобном явлении, конечно, сказывается поэтическое начало, но вместе с тем здесь же родники григговской импрессионистичности, глубокой душевной отзывчивости и способности каждый звуковой миг постигать как выявление окружающей действительности в ее пленяющей воображение чуткого музыканта неустанной изменчивости.

Импрессионистское в искусстве Грига оказало значительное воздействие на слух наиболее восприимчивых старших и младших его современников (полагаю, и на Дебюсси, статья которого о Григе* весьма и весьма

* См. Claude Debussy. Monsieur Croche-Antidilletante. Paris, 1927, XX. E. Grieg.

Триумфальное выступление Грига в Париже состоялось на концерте в театре Шатле (Socors-Colonne) 19 апреля 1903 года. Статья Дебюсси относится к этому выступлению и является явным фальсификатом, с явной попыткой унизить его вслушивающуюся в чужую музыку, с писменным над «скандинавскими» высту- до за- позадной моды дамских шлин в Христиании, но со злым вышоло-вышолом на выступление Грига против приговора над Дрейфусом («Г. Э. Григ есть тот скандинавский композитор, который был так целован по отношению к Франции со времени «Дель»... И отает на письмо г. Колонна с приглашением приехать дирижировать его оркестром Григ перво заявил, что воге его больше не будет в стране, где так плохо понимают свободу... Франция пришлось обойтись без г. Грига, но, поведомлю г. Григ не может отказать от Франции, так как сегодня он согласен зачеркнуть нападками в перестать границы, чтобы дирижировать тем французским оркестром, который некогда был предметом его скандинавского презрения...».

Никогда презрели к оркестру Григ в своем письме не высказывал. Обидно за Дебюсси как выдающегося композитора, когда читаешь подобные строчки. Его близкие отношения в отношении культуры художественного толкуз интеллект оцениваются при столкновении с гуманизмом Грига типично ограниченным умом французского среднего буржуа. На долю Грига как музыканта отается, правда, прилично качества деликатности, там, где он «ассимилирует» народную музыку своей ритмичности, но далеко не с таким использованием ее, как это делают Балакирев и Римский-Корсаков с русской народной музыкой. Зато тут же Григ оказывается всего лишь «любом музыкантом, более заботящимся об эффекте, чем о подлинном искусстве...» А вот Григ перед началом этого концерта стойко, мужественно выдержал нападки вышоло- вых почитателей и не сдался презрению французских музыкантов, тогда как редкие- вын, назелось бы, самого чуткого на них теперь, на расстоянии более 40 лет от мн-

своего. В лучших и тончайших его созданиях есть это качество даже сквозит туманы осени!..

Покажу, что в эротическом — в вызывании перед своим созданием интимно-личный тон его музыки. И особенно слышится это в его песенно-романсовой лирике, в которой — в лучших ее страницах — решительная общительностью Грига и его «семейственной» настроением над привычной всем. Но и в тетрадках «лирических высказываний» (тут есть и что-то старинно-глинское, дикиенсовское, но настроенности и даже, перес, народно-индидское — не от предков ли композитора!) встречаются подобного рода, удумчиво-сосредоточенные остановки на мысли о прекрасном — действительно, прекрасном, несмотря на суровости природы, быта и на людские скорби, призрачном в силу неуемной всепоглощающей пласти жизни, весны, солнечных лучей и творческой инициативности в человеке. Тогда общительный Григ, не раз спускающий свои мысли до «салонной» *causerie* — беседы о том, о сем, лишь бы не о существе, не вглубь, становится внутренне собранным мудрым созерцателем. В такие-то именно мгновения он вступает в истинное душевно-чуткое общение с человечеством, вершизм, что любовь, а значит и весна, и солнечные лучи (северная весна и северное, особенно желанное людскому сердцу солнце), и призрачный свет летних почеч, и встреча с девушкой в горах (вокальный цикл — один из замечательных среди даже романтических циклов о страстнованиях!) — во всем этом возвышающая душу и мысль радость безусловной победы жизни над смертью. Вот только горько со всем этим расставаться, когда с годами чувствуешь в себе истощание жизненных сил! Тогда в музыке вновь пробиваются скорбно-меланхолические тоны. Но и в них, как всюду 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 непередаваемое, 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 тонкое ощущение от слышания личного тона в даровании Грига. В его покоряющем сердце музыкальном таланте свое звучит совсем не «по-современному», не вызывающе экспрессионистски. Даже в такой теме, особенно волнующей северянину, как весна, ее возвращение и с ней возрождающаяся жизнь (если это не мысль о неизбежности расставания с весной), композитор сохраняет эпическую ясность, и душевный восторг его не воспринимается ни чувственным «нажимом», ни ораторской патетикой.

Там же, где либо чувственная окраска через салонно-романтическую аффективность, либо свойственное всем музыкальным культурам, развивающимся в лоне оротестантизма, влияние органо-пасторского проповедничества дают себя знать, — личный тон Грига и прелесть его светлони-тизм-вдумчивого вслушивания в действительный мир сменяются чуждыми подтеменными нарастающими с прикусом хладнокровной шарочности — лишь бы заполнить звуко-пространство. Обычно в такие моменты вынымают «триоливо выбрасываемые» аккорды с тесно заполненными прожегками менуа тонами, forte и педаль «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 григговская. Наоборот, хочется напомнить о ряде пьес в серии «Лирические пьесы», где Григ углубляет интимное музидирование у «домашнего очага» до ощущения возвышенного, но не в высокомерном пафосе, а в скром-

цепно-углубленными думами-настроениями, в которых складывается тон тоне музыки. В сущности, здесь-то и проявляется поэтическое начало: музыка становится стихово-образной, но не иллюзорно-звуконражательной-изобразительной. Обычное, чувственное отсутствует, тогда как личное, любящее «чувствование» в окружающий мир присутствует едва ли не всюду, даже в народно-эпических фрагментах (в вылипании соков земли).

Это ослы 43 и 47. В первом из них — альбомно-изливая порхающая «Бабочка» (вскоре ставшая одной из популярных пьес, причем, кстати, пытоцировавшая своих миниатор Скрыбными), «Птичка», элегически-восторжественные «Одипокий странник» и «На родные» уступающие место восторжественно-сдержанной поэзии «Эроса» («Erotik») и северного весеннего солнечного луча («Весной»), внушающего радость чувствованием. В пьесах ор. 47 выделяется «Мелодия» сочетанием сердечности с вдумчивостью. Слово в мифе о Нардиде напев рассматривает себя исторически в ласково, в смеле потока гармоний (Григ подчеркивает юное: *in melodica ben tenuto* — мелодия очень выдержанная), но то вспыхивая в ослепном удивлении, то опять усугубляясь в спокойное размышление. *Nalting* и *Springdans* продолжают линию ассимиляции народно-хореографического мелоса в фортепианном аспекте*. А в «Вальсе-экзотоме» — и преломление народных впитаний в проведение «капризности» лично григговского элегического юмора: в границах от наивности тона старого сказочника Андерсена — до искристых всплесков глубокой горести в оболочке тонко преходящей игры образов (как у Диккенса). И тут вновь напоминаю о «капризных вальсах» (вернее, *своетравных*) ор. 37 и «исландическом вальсе» из ор. 68 (девятая тетрадь «лирических высказываний»). В связи с пьесой «Эрос» («Erotik», *Lento molto*) хочется упомянуть еще об одном *Adagio* у Грига в первом его цикле переложений для фортепиано собственных песен, а именно о «Первой встрече» («Det første Møde»). Как в «Erotik», как в нескольких других любовно-созерцательных состояниях музыки Грига, положение начинается с сосредоточения, медленного развешивания мелодической мысли к ее более и более взволнованному восторжественному изложению (так и в популярном романсе «Люблю тебя»), от остановки в созерцании-удивлении перед прекрасным образом к исполнению высказывания — раскрытия сердца навстречу красоте действительности (напоминаю о прологе к вокальному циклу «По скалам и фьордам», где сердце поет навстречу природе, — одна из возвышенных страниц григговской лирики). Более патетически-суровый вариант трансскрипции «Песни о первой встрече» дал Григом в ор. 53 («Две мелодии»). Очевидно, Григ, повнимая эстетическую ценность этого *Adagio* (здесь *Lento*), искал наиболее чутко адекватного изложения слышимой в сознании мысли или отложившегося в душе глубоко восторжественного впечатления. Но и независимо от данной пьесы его оба цикла «трансскрипций своих песен» заслуживают тщательного вникания. К ним можно, в сущности, приписать и ор. 34, два элегических павеса, второй из которых — «Последняя весна» — фортепианное «утодобление» одной из жемчужин григговской вокальной «светлой элегии», подобной аллюжичной примиряемости с неизбежностью конна.

* Для четко-стильного исполнения необходимо знание танцевального рисунка и отсюда — понимание динамики и «поступи» ритмо-интонаций и ритмо-форм григговских халлпсов, *Springdans* ов и «скользящих» «песенных» танцев (*Geitreen-Tanz*), равно как и акцентов их (например, исконно обрядовое утанывание, «вдвигивание» акцента погмы). Из наиболее доступных пособий — указание выше статьи о скандинавской музыке в дополнительном томе лексикона Менделя.

[illegible]

* Не возникла ли эта массивно-эпопика тамекая поступь под воздействием впечатлений от оркестра «Отелло» Верди, где Грин чуть-чуть подметил мастерство пользования массивными оркестровыми звуками в лежачих поэтических риданиях?

тради «Лирических пьес» (ор. 12), пьеса «Салон» из следующей, восьмой тетради, ор. 65

сты — признак не непосредственности фантазии для Грига и отсюда — неустойчивости, неупругости формы.

В пятой тетради «Лирических пьес» изображение композитора, оставшись, в сущности, на завоеванных позициях, вновь «мукает», крепнет свой лев в «Трольдхаугене», т. е. в сельском доме композитора («Bryllupsdag på Troldhaugen»), блестящий, из серии изумрудно-звонких маршей. Только здесь больше «сенских», значит, чуть, но все же стилизованных пьантациями («Sangene» — свадебного шествия из ор. 54. Свет, радость, оживление, поселение, лучистость, нескрипость, изумрудно-золотистый колорит зеленых лугов горного пейзажа и все же мерность пьантаций — слыты в этой задорно-звончатой музыке.

Контрастная этой финальной сочной картине данногоopusа элегически-скорбная импровизация из фрагмента пьантаций (развивающейся тоже во фрагментах — «начатках» мыслей, подхватываемых и отбрасываемых) «Тоска» — уныние, даже острее: «ахандра», «сытенность» души, мрачное раздумье («Tungsind»). Форма, оригинально построенная на звенев-пре-ломлений «гвоздящей мозг» идея, убедительна и отвечает вполне психо-реалистическому замыслу этой примечательной для Грига вещи.

В тетради девятый «лирических высказываний» пленители своей поэтической сосредоточенностью род ноктюрна, по форме тоже вырастающий из одной пьантаций-повеки и тоже развиваемой вечно за звеном, «Вечер на торгах выстатах» («Aften på Højfjeldet»). Характерно пьантационное в данной пьесе: многообразное преобразование любимейшего Григом мелодического хода с секунды на терцию. Необходимо дать наглядный пример:

1 Andante espressivo



В процессе развития пьантаций обогащается тонко утонченным слухом альтерациями, составляя в итоге колоритный лад.

К настроению «Тоска» («Tungsind») ор. 65 примыкает и сумрачный «меланхолический вальс» рассматриваемого ор. 68, «Valse tranquillo». Иosome-лешно, злоупотребление секвенциями («восходящее настроение») и длинноты из-за механических повторов мешают сосредоточенности музыки и расщепляют ее. Нельзя не отметить, что часто в последних «лирических тетрадях» у Грига начальные пьантаций предопределяют афористичность «предвики» и лаконичность высказывания (на деле же стома доводит над формой). Ряд окружающихopusов, где Григ работает над все более и более точным «выкристаллизовыванием» народно-песенных диалектов, как раз обнаруживает в лапидаризме и «гравитности» материала. Это доказывает, что упомянутые «злоупотребления» и склонность к повторам не являлись ни органическим пороком, ни тормозом на творческом пути стареющего ком-

проятора. Причину я вижу в отходе его от жанра «семейной» и «интимно-галлоной» лирики к все более углубленному слиянию себя с лирикой народной: процесс «обобщаеваемости» («объективности») личного сознания Грива неизбежно к реалистическому чутью осознанию своего имени вел Грива неизбежно к реалистическому чутью осознанию своего имени как сочинял народными диалектами и, обратно, к интеллектуализма языка сочинял народными диалектами, созданных культурой развивающегося цикла их в новых художественных, созданных культурой развивающегося народного народа. формах.

Вторым, личностный цикл (ор. 71) любовный по составу

[illegible]

А многое вняв в грювковской фортепианной лирике — и в оттенках настроений и в детализации отдельных путей — дорог и троп. Мне хотелось на примерах этой лирики лишь сакцентировать — па мой взгляд — существенное в Григе. Значительно подробнее необходимо будет остановиться на опусах 66 и 72. Что касается оп. 63 — «Норвежские паваны», то тут между левой восторженностью и лирическими высказываниями сквозь призму народно-песенных интонаций словно строится мост. В замечательнейшем оп. 66 — «Норвежские народные паваны» — Григ в афористических транскрипциях песен уже находит новый, более чуткий путь освоения в фортепианных интонациях оседел родины, наряду с восточно-восточными повысившимся *отбором* самого существенного в интонациях. В оп. 72 он еще совершеннее выполняет те же художественные задания, работая над планстическим претворением узору и канвено богатейших «изобретений» в области народно-инструментальных гровых импронизаций деревенских искусников-скрипачей.

Итак, плессы ор. 63, «Норвежские палены» — переломный этап между романтическим отношением к народной песенности, с преломлением ее в различных образах и с «мадюрской» чувства (эмоционального толка), и между реалистическим ее постижением, что, как мы наблюдали, проявлялось у Грга в раньше, особенно в раскрытии таинственности. Впечатление от «Норвежских пелен» (ор. 63): словно Грг пытается отождествить себя, личное с народно-повествовательным, пародно-пейзажным и пародно-жанровым стремлением действительности. А уже назвал стилистику

* Гравис своей природной общительностью редко доводил свои «Лирические песни» до лютых афористичности «дневников» — шло дело моменты возмущенно-сфокусированного сосредоточения на поразившем его явлении или душевном состоянии. Пытаясь поэтически сгущать его «лирические высказывания» с бравоисменным «стелено-тетраграмм» Рейера: «Из моих лирических»

этих трех примечательных «эпизодов» на пути к решительному усвоению «народной лирики» — в целостном единстве без деления на романтическую «оправу» и обрабатываемый мотив — мостом к превосходящему преображению григовского стиля в ор. 66 и 72. В первой из пьес ор. 63 — «В надежде» образно-колоритных вариантов основного напева. Манера его здесь очень напоминает приемчики Глинка в инструментальных обрамлениях мелодий в сказочно-эпическом рассказе Головы из «Русалка и Лебедушка» (исходные манеры); но у Грига в повествовании «инкрустировано» больше эмоционально-романтических штрихов, чем в сдержанном и равном эпическом колорите изложении великого русского мастера. Иначе говоря, у Грига преобладает *баллада*.

Эта вещь у него по одиночке: обращение к героине саг, эпике рыцарства и поэтике скальдов в противовес частому сосредоточению на диалектах крестьянской лирики манило воображения композитора (см. выше: интенипо — поиски Григом былой Норвегии). Но в данном случае характерно стремление найти народно-балладный склад и сочетать наивность повествовательного напева с нагромождением романтической «театрализованной» затейки. В более сдержанных тонах сочинены: «Песня сторожа» под впечатлением «Макбета» Шекспира (в первой тетради «Лирических пьес», ор. 12), «В топе баллады» (1 Balladetone) в восьмой тетради «Лирических пьес», ор. 65 и в ней же «Крестьянская песня» («Bondens Sang»), повествовательно-балладно романтизированная и, наконец, в «тетради воспоминаний и прощаний с былым» * — тоже повествовательно-балладное по своему тону элегическое раздумье «Так однажды было» («Der var engang»).

Если вспомнить о большой «Балладе» (ор. 24), то трактовке Григом этого жанра получается многообразной по характеру и стилю.

И вот тут же, в этом ор. 63, яркий бросок к реальности: оозико-идиллическому наивному изложению горных оастушых наосов (так называемый «Kuhreigen» или «Tanz des vaches», в традиции чуть ли не «Вильгельма Телля» Россини, Григ контрастно выдвигает задорный «Крестьянский танец», остро акцентированно ритмованный, пронизанный динамичной впечатывания земли и задором и буйством здоровья и полнокровия. Танец этот достойно примыкает к ранее упомянутым халлиштам и образу сочпым «демонстрациям» деревенских свадебных «процессий». Григу теперь оставалось окончательно расковать эти свои постоянно рвущиеся на волю пнтонады от классико-романтической оболочки и схематики, попробовав из них же, из «деревенски теплого» материала, пахотить необходимое окружение и восполнение, чтобы не заволакивать их правильной выпзпительности условностями ствлеченной от живых впечатлений техники и не смгчать их грубой и суровой простоты, не спускаясь, однако, до натурализма. Так Григ естественно и неизбежно подошел к издавна ощущаемому им складу музыки, открывавшему полную возможность художественного претворения и развития крестьянских пнтонаций 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, оред тем как перейти к сжатой оодинке вокальной лирики Грига, главным образом его художественной песни, ответить себе на один вопрос, далеко не праздный: ори песоинепной свежести и оригинальности дарования — создал ли Григ новый фортепийный стиль и

* Деспала, последняя тетрадь «Лирических пьес», ор. 71.

[illegible]

Каков же вывод? Гринг действительно выдающийся прирожденный талант с исключительно развитыми музыкальными способностями, но слух его не связывал музыку в самом изобретении с конкретными звуковыми «посылками», производимыми ее, каждый из которых обладает своим строем и колоритом. Итог — в своих требованиях к композиторскому мастерству. Даже падение ролям было для Гринга в сущности приспособлением к романтическому канону нового инструментального содержания музыки — за редкими случаями действительно «фортепианного творчества», и тогда полное совпадение данного инструментального содержания с конкретно-инструментальным мышлением. Как видно, вопрос был поставлен не зря: любопытно явление и интересна проблема!

* Клавирный от Klavierauszug, т. е. «переложенческий» в своем источке, и притом еще имею «оперно-клавирный».

и непосредственным «чувством Моцарта». Тристановской альтерационной сети Григ остался чужд. Но на каком этапе плк в какой стадии его «альтерационные навыки» становятся самостоятельным образованием и насколько тут участвуют народно-скандинавские песенные интонации, — сказать с твердостью и уверенностью пока — для меня лично, по крайней мере, — невозможно. Вплоть до ор. 24 — знаменитая фортепианная «Балельно-оригинальные, посаринимые как *личное, григоское*, интонации и становится как бы колористически экспрессивными явлениями, рядом деревенской потухшей романтики. Минор тут элий, а пафос — чуть ли не его «альтерационные гармонии» и, не переходя в субъективистскую изощренность, начинают жить полноценной жизнью в субъективистскую изощренность (и особенно полную в песнях!) пробивается лирическая диалектика — она не переносит из «личного тона» в новый мир, в новый стиль «диалектического письма», тесно, глубоко спаянный с реалистическим норвежско-крестьянским искусством. Григ умирает, открыв и закрыл в ор. 72 этот новый путь. Так в общлх, самых общлх чертах обстоит дело. Открытия Грига начинают жить своей жизнью у ряда композиторов современной музыки, по воле не обязательно как «влияние Грига», наоборот, часто как на лной дороге павшее сокровище человеческой художественной мысли.

ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА ГРИГА

Характерное

«Как жаль, что Вы не сможете повять прекрасный рассказ — в стихах — «Naugtissa» Гарборга, откуда заимствованы песни. По своей непосредственности, простоте и глубине, по своей неподдающейся описанию красочности — это шедевр. От Вашего точного зора эпитета не укроется, что эти песни существенно отличаются от моих прежних...»

Из письма Грига к композитору-литисту Оскару Мейеру от 7 июля 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: «Дитя гор» («Naugtissa», песенный цикл Арне Гарборга)*; о точности перевода в отношении содержания и в отношении диклаации Григ очень заботился, чему главным

* Гарборг Арне (род. 1851), норвежский писатель, сын крестьянина, отлично знавший в реалистически отображавший народную жизнь. Принимал большое участие в борьбе между сторонниками датско-норвежского языка и исконного народного норвежского диалекта (Landsmaal), на котором большей частью и писал свои романы и повести. Собрание его сочинений было выдано в русском переводе в изд. Сиблуса в 1911 году. Григ, всю жизнь вырабатывавший в своем творчестве народно-моревский музыкальный язык, очень интересовался произведениями Гарборга и его стилем.

образом и восторженно письмо. В этом цикле сочетаются тонко психологически черты при общезадуманном характере музыки, со стремлением к пародийной ясности и — неверно было бы сказать — простодушию, а точнее — к осознанной образно-реалистической лирике, т. е. к красивой, доверчивой общительности. И потому чувство (как у Шуберта в «Амели» — популярнейший «Колячий танец») выражаемое чувство любви здесь особенно лирично, чувственно, интимно, но становится, однако, от этого внешнезвучным, внешнечувственным: словом, так, как и в народной лирике!

Сожество чувства веет от всей музыки цикла из «Haugtussa», как от ягод черники, столь вкусных, о которых так поэтично-наивно рассказывает девушка-пастушка в одной из песен («Среди черники»). Здесь же, в этой группе, и такие жемчужины григоровской лирики, как «Любовь», популярнейший «Колячий танец» («Kiddenes Dans»), «Сладчайшее» («Milde»). Да что говорить — в тонкой последовательности «стадий» чувства изложено совсем «краткое романса» музыка передает самое человечески существующее в эпитомно-лирической своей сдержанности, глубине и провинциальности обиходных «томов слов» о любви. И нет тут лишнего песен; нет пустоты в их тесном сопослдовании, в развитии «душевных событий»: «Завлечение» (в тоне романтической баллады-песни), «Дать горю» — поэтически-сдержанном восторге, однако, таится глубокое волнение, которое выдает время от времени широкое дыхание павана, например (piano, allegretto tranquillo):

2

Kor - sie - ta - le og

alt - ho dev den-ne Goyv - de Ro - den-ne

Goyv de Ro

Следующий «эпизод», первое, стадия деревенского романа — «Среди черники», прелестная пастораль, в «узор» которой вложено признание себе самой в своем чувстве. Юмор. Свежесть. Искренность. Отмечая красивое произведение характерной интонации, — словно дуга радуги, — в ноту*.

В четвертом эпизоде развернуто «Свидание» (*Andante espressivo*) и доверчивое любовное самозаблуждение. Пятый эпизод: «Любовь» («Elskov»), вершина счастья, поскольку оно будет длиться для «пойманной птицы». Музыка чутко передает смену восторженного переживания и глубокого размышления. Далее, капризно-прихотливое в пастушески народном складе наступает «Злой день» (7) — снова выразительное *Andante espressivo*. Чувство еще пламенеет, но паряду с ним в сердце уже гнездится предчувствие непоправимой беды. Это замечательный монолог девушки, перед которой заходит солнце-счастье, монолог пойманной птицы, вовсе не желающей улетать из плена, хотя плен уже кончился. Для меня здесь совершеннейшее по своей внутренней красоте звено цикла. Заключение — романтическая депьча элегия одиночества на светлом трезвучном фоне (ли-мажор) вечно страждущего горного ручья. Стилизация «шуберта-анства» тут нет, но музыка достойна была бы Шуберта.

Я выбрал этот мудро-сосредоточенный цикл, насыщенный глубоким, но сдержанно вылившимся чувством и полнущей правдивостью «поэтического повествования» как точку отправления для дальнейшего, более общего очерка о локальной лирике Гринга. Он сам отметил данный ор. 67, как песни, не похожие на прежние. И это несомненно — и в целом и в

*3 (Интонационная схема)



5 (Интонационная схема)



В пятой песне дыхание шире и полнее — любовь в полноте цветения: основная интонация восполняется в постепенном восхождении до интервала дешимы: re, fa, sol, la... re, fa, la, do... fa, la, do... fa... Пилсовская песня (6) терпит основную лирико-драматическую интонацию. Зато в следующем, седьмом эпизоде «интонация обольщения» (см. 1) снова возвращается, но в ином контексте. Это «досадный день», день свиданий предчувствий: «он» больше не приходит. Заключение (8) — дума под мерное журчанье горного ручья о покинутости и одиночестве; элегия на фоне идиллической звукописи сопровождения. Интонация обольщения и расцветшего чувства преломляется в драматизированный скорбный стон, например:



[illegible]

Свои песни и романсы Грэг сочинял преимущественно на тексты скандинавских поэтов и писателей, как порождеков (Ибсен, Бьернсон, Мунх, Вилле, Мос, Крэг, Гарборг, Врун), так и датчан (Виштер, Андерсен, Драгма и др.). Песни в стихах немецких поэтов (Гейне, Шамиссо, Уланг) немногочисленны, но среди них уже такие замечательные «находки» раннего Грэта (1863), как образно-драматургически истолкованная «Старая песня» — (Гейне), как сумрачно-патетическая «Крость в сумрак туч свившихся» (Гейне), как сосредоточенная, проникнутая широкой безысходности «Что мне сказать» (Шамиссо) или гейневская же «Стоял я в мрачных мечтах», свидетельствуют о несомненности влияния Грэта 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 песни, несмотря на все глубже и сильнее проникавшее в его музыку влияние норвежского крестьянского искусства и неоски национального музыкального языка и форм его выражения, что песенничество стояло в связи с широким общественным движением в защиту народно-крестьянского диалекта, как языка. И все национальное, как и ярко личное в вокальной музыке Грига заключилось в узком «самоповешении», а оставалось всегда формой высказывания общечеловеческого эмоционального образного мышления, выходя за пределы всего лишь «местного» значения.

Отпечаток, пусть сперва чуть уловимый, григовского интонационного своеобразия, григовской манеры чеканить напев (словно записывать его), наконец григовской ритмической свежести дает себя знать с первых песенных опытов, пробивается сквозь все влияния. Была бы, что по всей своей видности, всей 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 источниковедчески и непосредственными впечатлениями тесно связан с немецкой романтической песенной лирикой, Григ не подчиняется ей до степени робкого ученичества. Она для него — родственная поэтическая сфера, богатая сокровищами опыта, наконец культурная европейская среда, благодаря которой его песни не замыкнутся в узкие границы скандинавского национализма и народничества и всегда будут «оснащены» широко-горизонтным европейским интеллектуализмом. Но в то же время Григ не хочет повторять орожденное Европой (так, в его творческом методе «шубертовское», конечно, жалостливо, по это *свое шубертовское*, не стилизация и не маска, шубертовское, как принцип). Не хочет он и прослыть лаяком-провинциалом, подбирающим в музыкально-интонационных словарях стареющей Европы вкусовые обидки. Это «свое», это «терпкое» в Григе оспевал уинппа Лист!

Песенная лирика Грига несла с собою новое качество уже тем, что сопротивлялась вагнеризму и не шла по тропинкам безоглядного субъективизма, горделивого одиночества, самоповелеющего самозащита и по пути замуровывания творчества в оранжерейных культурах урбанстического эстетства. В данном отношении Григ вовсе не боялся быть самим собой и не создавал себе кумира из всякой текучей моды и из предписаний 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 загнать!». И Григ в письме к родным, рассказывая 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 его слова; я уверен, что воспоминания 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*.

Связанный своим музыкальным воспитанием с одним из центров европейской музыкальной культуры — Лейпцигом и во многом обязанный западноевропейской культуре, Григ вместе с тем оставался «северным ар-

* Оба интересных письма Грига к родным из Рима мы описали, живым в ярком, свидании с Листом и игры Листа напечатаны в сб. «Фюорды» (№ 2). См. вконец на стр. 256.

царом» — добродушным, но с большой силой внутреннего сопротивления, крестьянски старомодным и пуритански принципиальным, несмотря на чуждую близость своего мелодического дара и уютности (от чарующей ласкательности его гармоний). Зато в итоге он стал «единственней, а не от падушности» гармоний. Зато в итоге он стал «единственней, а не от падушности» гармоний. [...]»

Нот почему дарливо не все самое ценное, самое чуткое и самое прочувствованное в богатой духом и душевностью несенной лирике Грига вошло в популярный обиход несоциалиста. В большинстве случаев «популярная лирика» не наиболее содержательные и глубочайшие, «стремление к популярности» не наиболее оригинальнейшие, а скорее те, что «легко» и романсово и даже не все оригинальнейшие и привычных интонаций органически преимущественно вытекшие из знакомых и привычных интонаций шубертовско-шумановского лирического наследия (тоже ведь очень коллужерствовавшие ограничение усвоенного). В особенности же те доли григовщины, которая романсовости, на которой лежал отпечаток чувствительной эротичности, столь культиваировавшейся в потерявших свой умственный блеск салонах европейской интеллигенции. Эти вещи, далекие от глубины и возвышенности основного лирического вокала лирики Грига, действительно простые и сурово-лесного-напевной, стали еще при жизни композитора до изобилия исполнителями опешившими и «дурно-вкусными». Рокания широты Грига в художественно-интеллектуально, на критериях «тонкого вкуса» воспитанных кругах европейской интеллигенции по многим была вызвана непониманием «популярного» в аполитической среде Грига, т. е. его произведений, выходивших за грани григовской привычки. Особенно же Грига, упорно искавшего «музыкального диалекта», отговачего искомому народному языку норвежского крестьянства (Landsspråk) и реально-психологического отражения в стиле своей музыки крестьянской действительности и душевной жизни.

Вообще «творческая 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 лишнему* до полного овладения своими возможностями не так прост, как кажется думать об этом композиторе-удальнике. Имеющиеся намеки в упомянутом не раз автобиографическом очерке и в письмах, а главное, — пристальное вслушивание в стоявшее его музыки позволяют расшифровать многое, что скрывали скромность и пуританская сдержанность Грига.

За всем этим, если перейти к непосредственному впечатлению от его романсно-песенной лирики, оказывается, что редко где в любом из посмертно известных произведений своих Грин не ищет и не находит со своим искренности и своеобразно своеобразной выразительностью, так произвольны выявляющейся. Таковы «записные»: «Сон», «Люблю тебя», «В лесу», «Прищипка», «Лебеди» — выбираю «сугубо романские» примеры рядом с романтической северной баллады и «образцовыми образцом» созерцательного размышления сквозь призму ледяной, внушающей природой. Точно так же и «Песня Солейн» остается образцом промокшей задумчивой северной идиллии — современным отражением лиричности древних саг, а «Осенний буря» при всей, казалось бы, старомодности отчасти ослепительная-меланхолической романтики еще долго не потеряет силы воздействия благодаря столь родной для человеческого сердца символике образов: «времен года» и душевных состояний и контрастности ощущений любви: холода в ласке «нигилизма», серой сумрачности в света, возрождающего жизнь. И было бы непростительным равнодушием осуждать популярнейшие песни Грина за то, что самобытнейшие характерные черты его творчества утеряны в них окутаны еще сторонней оболочкой и что дурная и «пыльная» атмосфера мещанством плесенной окружающей интеллигент-

ско-обывательской городской среды промч от времени не давала проникнуть в музыку Грига свежесму горному воздуху *. Это тем более непостижимо, что разве не является для композитора высшей удачей, когда «угадной» или даже с попаданием в тот слой интонаций, который вызывает особую отзывчивость, отклики души и интеллекта в негоду, таким образом, лично индигативное искусство совпадает с общественным. В подобном роде попаданий есть нечто *шубертовское*, простое и высокое. 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 самобытного мастерства, не останавливаясь, однако, на пути импрессионистской общезначимости личного сознания. Циклы, где люди и природа его родным становится властью музыки посетителями высшей человечности, остаются почти неосвоенными широкой публикой. К ним относятся ор. 44 «По скалам и фиордам», стихи датского поэта Гольера Драхмана (1845—1908), человека стихийной всячки с мятущимся душевным и интеллектуальным созданием, но безусловно одного из ярчайших лириков Дании **. Этот романтический круг воспоминаний о страстованиях безусловно отечел психике Грига и вызвал музыку, которую я назвал бы «музыкой открытой души», — навстречу потоку впечатлений — вот так, как бывает, когда в горах овладеваешь тропой за тропой или в море плывешь «на парусе»! О другом своем цикле из «Haugtussa» Арие Гарборга речь была. Просто очаровательны семь детских песен, ор. 61, на слова Рольфсена, Бьернсона и других, очаровательны сочетанием простодушного наивного тона с чертами *деликатнейшего* григоского психоглизма, оудущего всюду, даже в терпких интонациях крестьянского грубовато-примодушного юмора.

Волнуют сердечностью песни из ор. 33 на тексты норвежского крестьянского поэта Асмунда Олафсена Виче (1818—1870), одного из мольтеров («искателей» подлинного норвежского языка). Здесь: «Старая мать», «Вора», «Пирен», «Изреченный» и одна из жемчужин григоской лирики — «*Последняя весна*», дмелво деликатнейшая своим глубоким, правдивым касанием сердца элегия. Разнообразие лирических оттенков и стихов различных поэтов Григ объединяет через свое проникновение в душевный мир людей и существующее в этом свое: чуткость и ласковость касания радостей и горестей чужого сердца, осторожность прикосновения. Это и передается людям и ими особенно ценится!..

Мысль композитора, охватывая вокруг все, что могло быть для нее *последней* окрестностями и буднями впечатлений, слышит в них всегда еще и еще новое, ускользающее от друзей, и потому, не теряя конкретности музыкально-поэтических образов (любопытно, что уже один из первых инструментальныхopusов Грига — третий — носит название:

* — Ведь один из психологических действующих и скандинавской литературы «ибен-бьернсоно-григоского времени» — противоположение свежести народного склада жизни и образов, просветляющей и анимальной души и духовности человека, северной природы, особенно горных высот и склонов, — жизни городской буржуазного населения, запутавшегося в лицемерной морали и в чувственности. Недаром ибеновские высокопоэтические образы, связанные с народной фантазией, вызвали в Григе столь чуткий отклик и еще более побуждали в нем в способе и снестности содержания «музыкальной речи». И это не только в музыке «Пер Гюнта», но и в романсах на ибеновские тексты.

** Прекрасны его «Песни с моря» («Sange ved Havet»), 1877, и замечательные (проза) «История моря и берега» — морские рассказы. О нем у Брандеса и «История скандинавской литературы» Ф. Д. Горна (М., 1894).

«Поэтические картины»), переключает это «будничное», близкое и родное, на сферы языковой и общечеловечески значимые, в поинитую широчай-
шим словом людей правду о сердце, неслияли высказанную. Стоит в данно-
м отношении вспомнить хотя бы в «Поисках» Гринга и то, как он
восполняет чувство материнства и чувство утраты дорогих людей и сирот-
ства.

Напомню о «Колыбельной» на текст порейского поэта Андреса Мунха (род. 1811), чья нежная, зыбкая «настроенческая» лирика отличалась склониным чертам в шутке Грнга. «Колыбельная» эта (идеюс ученичаа находится к одному из ранних его романских оулов — в деватает сына) находится к одному к 1865 году. Сосредоточенностью своего тем, следовательно, относится к 1865 году. Сосредоточенностью своего остинитного ритма она производит впечатление едн ли не равное знаме-шинутому ре-беолу-маторному фортепианному приходу Шопена. Не усту-пает «Колыбельной» («Vuggesang») «Горе матери» («Modersorge», op. 15, пает «Колыбельной» (1870 году ии текст датского поэта Христина Рихардта (роп. 1831), стихотворения которого присуи сырденность и ядучивость глубокого чувства в сочетании со вкусом и пониманием чут-кого отзывчивой формы. Гргл пает для выражения чувства безозврат-ной утраты и еще не остившего воспоминания матери о глазах ребенка ме-лодью межного контура, овеивающую столь же нежно вращающейся вокруг напева образной «бьюкающей фигурации». В одной из последних своих «тетрадей лирики» (op. 69, № 5) Гргл возвращается к теме утраты («У мо-гилы матери», создавая в простейшем — почти речитатни — напева цел-ый мир памятных всем, кто чутко переживал потерю родного существа, состоявший: материнскому же горю Гргл являл выражение ещо более глу-бокое, сильное, трагичное, особенно своей «тишиной высказывания» в песне: «Мать поет», op. 60 (Molto andante), тоже почти речитатни, при-чтания, сводя контуры которого чувствуюс с трудом сдерживаемое рыдание. Слово слышишь стои Мусоргского или скорбно-сумрачные, пре-вращающиеся в сердце пивотации последнего вскального цикла Чайков-ского: «Снова, как прежде, один», «Меркнет слабый свет свечи...».

Не буду останавливаться на стильных колеблелках и «околоколебильных» песнях Грига: это — вообще — целый мир тончайше выявленных, правдивейших состояний. Мне хотелось только показать область реально-психологических наиболее его композиторских в одающей душевной сфере, в разрезе — через весь его творческий путь. Можно так раскрыть еще другие «слои переживания» (чувство природы, любовь в различных стадиях ее, полноту ощущения жизни и т. д.): резонанс человеческих чувствования в лирике Грига глубоко отзывчива, чутко и подчинен художественному чувству меры и формы.

В своих стихах, в своей отзывчивости на близкое, на ежедневно-по-
стоинное в человеческом сердце Гритг проходил мимо патологического и
чувственного. И всюду, где стихика самого композитора очищается через
касание «народного сердца» от мелочного мешающего привкуса, от «на-
риштов» обычных формул сентиментального болезнования или восторга
и пишется суровым северным крестьянским жизнеощущением, заки-
нутым упорной борьбой с неподатливой землей среди гор и скал и о ка-
рированной морской стихией, его лирика становится отражением большого
и глубокого чувства, концентрируется, прелея от времени, в лирико-эпи-
ческие циклы, образно-идейно обобщенных. Можно сказать, что не толь-
ко циклы песен, но все, например, музыка к «Пер Гюнту» явилась кон-
центрацией стихового и размысленный Гритга от «страствований в окрест-
ностях сердца» людей своей родины, и, в сущности, эта музыка объединя-
ла в сжатом лирико-эпическом тоне то, что индивидуализм Ибсена не
смог собрать в данной песне.

Дело не в обязательности *цитат* из народной музыки и не в так называемом национальном колорите, т. е. не в «экзотическом» для иностранцев слуха материале. 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 психонациональным словарем тогда выражали чувствуемое, и не мог Григ его чуждаться и обособляться в замкнутом диалекте. Но именно свое родное, норвежское в Григе вносит «новую жизнь» в привычные обороты и свое отношение в свою «передачу» их, что чаще всего проявляется в деталях его «почерка», казалось бы, еле заметных, но существенных, ибо *мало* заметное как раз и бывает в музыке элементом, определяющим «лицо композитора» и очень явно и всюду слышимым.

Вот в данном отношении, как и Чайковский, Григ глубоко и своеобразно национален, и иностранцам легче бывает усмотреть необычное, оригинальное в извине материала, заимствованного из народных музыкальных диалектов, чем почувствовать своеобразие композитора в «нормах общеевропейского художественного стиля» данной эпохи. Сила Грига в том, что даже в пределах современного ему романтико-интонационного словаря его музыка, благодаря элементам, почти безусловным, и личного, и народно-норвежского звуко-языка, находила себе своей стезейностью сочувствие всюду, куда начинала проникать. Григ, всю жизнь участь сочинять по-норвежски, постоянно переплавляет узко национальные формы выражения, даже более того, фольклорно скандинавские, местные музыкальные диалекты, в дальновзорные обобщения, включаясь в основной современный ему поток европейской культуры, но оставаясь норвежцем: в этом отношении он всепоглощен 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, мирная и удачливая, *ладкая*, отмечена резкими скачками — от опуса к опусу и даже внутри их — скачками от подчиненная европейской учебе к свободным оборотам мысли, от повторов «общевропейизмов» 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 определял 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 в сердце — все-таки — основное качество его в данном смысле импровизационной музыки.

Но и это еще не все. Противоречия григоского творчества, особенно интересно ссылающиеся в лаборатории вокальных его интонаций и форм лирики, лежат глубже. Мелкобуржуазная стихия в своем скандинавском облике, надевая личину национализма, держала в очень крепких тисках сознание Грига: в поисках национального характера для своей музыки он не раз попадал в плен обывательско-патристической осанки и национализма мелких городов с их провинциальным кругозором. Национальной эпохи как широко развитой концепции, — словом, «Русская», если взять масштаб Глинки, — Григ создать не мог. И все же не от «минатюрности» привычных ему форм. Его экскурсы в «старую Норвегию», в народно-эпические и рыцарские саги, канониз. его крупные полуора-

языки на другом деле всегда несовершенности), так как реальнейшее явление — интонация, столь явное по своей природе, трудно поддается точному описанию. Как бы ни было, в исторически закономерной «инаковости» и сочетании ее с усвоенными Григом лучшими качествами европейской поэтической лирики кроется несомненность своеобразия музыкально-вокально-поэтических образов — то, что слух всегда безошибочно определяет как *григовское*.

Народно-национальное в Григе свело его от салонного эпитомиста пережитков шуминовской романтики и от влияния пушного субъективистского психологизма из «риставовских ораторий» (Гуго Вольф). Все, что в личной лирике поднимается над вселенскими личными спроектными мещинства и принадлежит вершинам человеческой культуры, составляет и в лирике Грига ее высшее постоянство. Оставаясь экзотической, его *лесенность* лишена местной национальной «отграниченности» даже там, где можно усмотреть ее невольную идейную ограниченность.

В самом деле. Психологический масштаб и горизонт григовской лирики меньше и теснее шубертовского. Григ при своей, казалось бы, нешаблонной недрости мелодического, ритмического и гармонического изобретения вовсе не расточителен. Он скорее *членен* своим излюбленными оборотами, чем безоглядно разнообразит. Правда, свежест основных элементов, из которых образуются оригинальные интонационные ядро его музыки, настолько привлекает слух, что обманывает и воображение слушателей. Но по существу дела Григ в сравнении с лириками-расточителями типа Шуберта и Шумана — бережливый хозяин, любовно и тщательно возделывающий каждую частичку, каждую долю своего в общем небольшом кругу интонаций (безусловно, характерно *своего*, чем он для нас — Григ). Растояния *от... до...* такого размаха, как от «Лесного царя» до «Фореля», отсюда до «Странника», от него до «Лысы» и, наконец, до «Двойника», для Грига немислимы!

Упрекают Грига даже за однообразие и повторяемость его явного григовского тона. Да, круг основных интонаций мал, но их число не означает еще предела их возможностей. Их упругость не слишком большого напряжения (и не той силы страстности и еле сдерживаемого чувственного волнения, как у Шумана), но упрек этот все-таки слишком поверхностно обобщенный, в особенности в отношении песенной лирики. Полтора сотен не достигшее число песен и романсов Грига (даже считая фрагменты из крупных одусов) заключает в себе не так уж мало разнообразных по замыслу и целеустремленности произведений. Конечно, разнообразие это обусловлено камерно-изысканной детализацией основных психологических «показателей» и любимых настроений — и все как вариантов «руководящих» соответственных интонаций. Эти настроения вызывают варианты интонации и сами в свою очередь импульсируются привычно «бродами» в сознании композитора любимыми оборотами. — являясь «пассивного», поднятого предшествующим напряжением творчества, естественно посещающего каждого композитора! Но стоит только чутко вслушаться не только в становление вариантов у Грига, а в главное — в работу сознания над контурами и рисунком голоса, т. е. над выразительностью мелодии, над ее, так сказать, «выпрямлением» (если воспользоваться «термином» из очерка Глеба Успенского «Выпрямление»), нельзя не сознаться, что григовская вариантность и пребывание в кругу излюбленных интонационных оборотов — это отнюдь не механически палкающая повторяемость, а раскрытие новых и новых возможностей в однажды найденных музыкальных образах и в анализируемых состояниях «сердца» (вспомним чудесное стихотворение «Память сердца» Батышкова).

временные дары северной природы, юности и зрелости. Здесь точки соприкосновения Грига с элегической лирикой русского поэта Баратынского (в музыке аналогии не найти).

Сдержанность, сосредоточенность, даже суровость и скорбная затеица, несмотря на всю их прищипчивость и песен музыканта-норвежца, отдельные «броские» моменты непосредственно сорвавшейся живости, широты и крестьянского юмора, свидетельствуют о паллигии в музыке струн глубокой, явственно-затененной иронии. Не ирония Гейне, острой, легкой мысли европейца-интеллигента конца напряженного усилием века. Многого, что звучало свежо и непосредственно в музыке Грига для Европы, было по самому делу отнюдь не молодыми побегими возрождающейся к «новой жизни» культуры (как в свое время в «Vita nuova» у Данте или «Il Canzoniere» у Петрарки), а скорбной улыбкой мудрой старости. В таких «прощаниях» совсем пропадала григовская певность и первоначальность впечатлений от жизни (хотя бы как в знаменитом «фрагменте» — об Италии: «На Монте Пинчю», ор. 39, № 1, стихи Бьерксона — фрагмент, 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» («Fortet», ор. 25, № 5; текст Ибсена, соч. в 1876 г.); «Вздох» (текст Бьерксона, соч. в 1873 г.). К ним можно присоединить из сферы осенних элегий: «Осеннее настроение» (текст Паульсена), ор. 26, № 5, соч. в 1876 г., и из ор. 49 (шесть стихотворений Драгмана) «Рождественский снег», «Julie Snes» музыка, жуткая до боли, по осмолному ощущению: жизнь, стареющее время, воспоминания — все давит, все замораживает сознание.

Художественные качества лирики Грига бесспорно стоят высоко. Интонация и стиль в целом обладают притягательными задуманными чертами и свойствами, и нельзя до сих пор без волнения слушать лучшие из григовских мелодий, и отнюдь трудно холодно-аналитически их «разглядывать». Чувство меры, вкус, артистизм, чуткость в передаче ускользающих от слов оттенков человеческих эмоций — показатели высокой культуры личности — сливаются в одно наипянейшее качество: простота. Там, где Григ велик, — он, прежде всего, выразительно собрав, экономичен, сдержан, не от бессилия и бесстрастности, а от убеждения в необходимости эмоционального сосредоточения над внешней речистостью и всматриванием субъективистским реинтерпретом. Его музыка — музыка чувства, а не музыка о чувстве и не чувственная музыка. Отсюда и рождается простота, т. е. выразительность без лишнего нагромождения звуков и правдивость в стремлении вернее отобразить окружающую действительность в музыкально-поэтических образах. Индивидуализм Грига, как чуткого художника со «своим почерком», служит не к обособлению музыки, а к познанию через нее и закреплению в ней людского эмоционального «опыта» в его максимально возможной в условиях классового общества общезначимости.

Только так на данном историческом «переломе» скромная лирическая песня становится общим культурным достоянием — делается доходчивой в лучшем смысле этого слова.

Все наиболее содержательное в песенно-романсовой музыке Грига отвечает максимально возможной общезначимости, т. е. требованию, обращенному нашей эпохой к классическому музыкальному наследию, и хочется верить, что песни великого норвежца еще долго не будут забыты благодаря своей чуткости, общительности и притягательности.

В заключение необходимо еще сосредоточить внимание на ряде циклов оперы Гринга зрелой поры, чтобы почувствовать расстояние, скроем, от предпоследнего полевого цветка его лирики конца 60-х годов, где так ясно присутствуют некоторые этапы, а значит мысли: «не забывать про Шуберта»*, до завершающих этапов, когда подвиги некоторые итоги по поводу основных борющихся друг с другом устремлений гринговской вокальной лирики.

Норвежский характер, ощущаясь не только в «*Бурной*», но и в «*Воспевании*» Грета. Слова и ярко дышащая поэзия в образах, настроениях и пейзажах ор. 49, шесть стихотворений темпераментного поэта Гольгера Драхмана. Этот цикл — одна из крупных удач Грета: здесь свое, складывавшееся ощущение Соверго — особенно настроенческого пейзажа — обобщено с душевными заветами — особенно настроенческого «картинной романтики». Прелестны песни по волне и душежке: «Катайся, полно!» («Vug, o Vug»), ласково-мечтательная. О сочинении на чередовании сумеречно-грустных и сурово-скорбных настроений песен «Рождественский свет» («Jule Snes») речь была. Совершенно друг к другу, одна — своим изысканным преломленным романтическим пейзажем — «Весенний дождь» («Fogarsregn») и другая — своей грацией, своим сочетанием светлого томления летнего вечера с любовной грустью — «Теперь уж вечер стал светлым и долгим» («Nu er Aften lys og lang»). Даже песенно-«крикливо» и приподнятый пафос двух остальных звеньев цикла — «Файрболл» («Смотришь, как много идет паров?» («Så du knösen, som strog forbi») и по-польскому «Гламиски» («Правда вам, дамы» («Vaer hilset, J Damer»), где Грет слово пыталась вставить в поэму миниатюры салона на грани XIX—XX века, не снижает красивых впечатлений от данной серия песен-романсов своей несколько чуждой остальным внешностью.

Два последующих огула, 58 и 59, почти исключительно на тексты Иона Паульсена, далеко не равноценные. Первый из них патристического содержания, по лирическому, уму, официозному отчетливости, но с приветливо-скромно звучащими темными лирическими образами к родной-матери: это короткая песня «К Норвегии» и прелестная песня «Пастушка». Словом, песни этого огула можно разделить на музыку с обязательной имитацией «арф скальдов» и без них (именно две только что указанные песни). Совсем иной по своему содержанию в складу оп. 59. Это элегический цикл дышащий смертью, сумеречно-осенних душевных состояний, настроений одиночества и грустной прощан. Он содержит замечательные страницы, неизбывные по своей утонченно-романтической звукописи настроениям: определить их словечком «песимизм» — несправедливо. Это глубокая

* Разумею ароматную песню: «Бутыл розы» (стихи Андерсена), с прелестным «расширенным» заданием. Это одно из явлений в цепи лаяющих песен Грга, всегда особенно то стоящих на грани драматического монолога, — звучит свои, оригинально-афористически странным грговским дризма. По жесткости формы они превосходят фортепьянную серию «машинатор» — «Дризмические песни», среди которых немалое достигают и «Мариям» (Пёсен, соч. в 1868 г.). «Она так бела...» (Андерсен, соч. в 1869 г.), «Григвалд» и «Григвалдский вечер» (Н. Паульсен) — изысканно-диалог с изысканно-грговским русским голосом, «В альбом» (текст Пёсен, оп. 25, № 3, соч. 1876 г.) и оп. 36 (сочетания Паульсена). Возвращаюсь к «Бутылке розы» реди того, чтобы напомнить, что это далеко не единственное озысканное обращение Грга к тексту алячично-машинного словосочетания и поэта Голса Христуана Алдерсена (1805—1875). Дистанция именованного популярнейшего романа «Любовь твоя» (Jeg elsker Dig, оп. 5, № 3, «Любовь» («Jeg elsker» (Wandring Skoven, оп. 18, № 1, соч. в 1869 г.), затем «Beløbet» («Jeg elsker», оп. 15, № 2, соч. в 1863 г.), «Сердце поэта» («Du latter ej», оп. 18, № 3, соч. в 1865 г.) и т. д., и т. д.

скорбь творчески одаренной личности, мучительное сознание неизбежности расставания с красотой, а вовсе не преклонение перед отратившей усталостью жизни («суета суета»). Краткая экспрессивная страничка: «Прощание» — образ улетающего на юг лебедя, с которым исчезают и любимый расставания, за которым в нежнейшем полете гармонии разлито тает музыка. Это ключ к циклу, хотя помещенный перед кондом: «*Ти отбываешь в гробу*» — похоронный привет любимой женщины, пу- мановски скорбный, является финалом, началом же цикла: «Осеннее настроение».

О, не кладите меня в землю сырую,
Скройте, заройте меня в траву густую
(из У л а н д а)

выказано здесь в интонациях пророческого притягивания над самым со- бою на фоне «блуждающего сопровождения»: «Пусть мертвого меня окру- жит мертвый мир, я буду лежать смирно, октябрьские бури пусть сплют надо мной песни, а увядшая листва будет моим смертным ложем». Мрач- ной элегии наследует гейневская дума о бедности мечты «Осень». Начальный и заключительный рефрен содержит красные ладные гар- монии (дорийский лад от тоник ре с повышенной второй ступенью, т. е. ми-бемоль), красиво льняющие в повествовательный тон (очти речитацию) романтической баллады — тон строгий, «скупо», «контурный» и с редкой для Грига стилистой архаичностью, так как он обычно предпочитает сколь- зящие альтерационные гармонии.

Две остальные песни цикла (poco Andante) с еще более экспрессивно- контурной «речитативной-мелодией» на фоне степенно сдержанных аккор- дов (в первой) и глубоко вниз уходящих басов при спикопропевании, вы- дающиеся внутреннее волнение, движущая гармония среднего регистра (во второй). И там и тут явная забота о максимальной ясности рисунка и колорита, чтобы не «пропадал» ни один миг. Разрыв мелодии голоса дополняются раздельными досказываниями сопровождения (короткие «акцентные» фразы или гармонические последования на паузах певца). Во второй песне характерны в сопровождении «подголоски», своего рода «перезвоны». Это — выдержанные целыми нотами, выделенные среди «бегущего пульса», т. е. прорезывающие остякитые сипы, контуры мелодий, словно предчувствия и внушения. Обе песни имеют тесную внут- реннюю связь и очень тонко проведенную гамму оттенков глубокого чув- ства, омраченного контрастами чувствований, зыбкими, ускользаю- щими от сознания, но мучительно ощутимыми, когда надвигается развязка. Весна — осень, которым никогда не встретиться, любовь — смерть, покинутость, слепом, вечное безответное зачем? — и в нем красота и един- ственно музыки, в виду растворенное подчеркнутыми разрывами тьма. Раз- рывы эти кажущиеся — от подчеркнутого «выступления» то одного, то другого композиционного элемента. На самом же деле слух не теряется: внутренний ритм связывает колористические мгновения в цель «неслу- чайных влечений».

Такова новая стиллистическая целенаправленность лирики Грига. Здесь, в подобном «собрании» душевных тревог, сказывается чуткий и зо- лым современности, тонко чувствующий художник. Здесь его слух направ- лен не к родной культуре свободного норвежского крестьянина, а к вы- зывающей в нем и боль в сочувствие интеллектуально острой, но востро- женной от сознания идейного тупика психике европейской интеллигенции. Важны сила впечатления и художественный результат, поэтому нет смысла заниматься разгадкой, что это — две эти элегии («Ты юния весна» и «За- чем блещет твой глаз») — проницательность ли психолога-летописца или

Очень тонко связана дума девушки с сопоставлением из леса кукованием тетради лирики. «Идавовская ночь» — первый номер в данной. Обычно такие «наскоки» музыки у Грнга снижают ее внутреннюю напряженность и остаются неубедительными. Впрочем, это финал цикла. Внутри достигшей григовской лирики и претворенный любимого им жанра — комический песен, — суровый отзвук ясландских и норвежских сог и баллад по экспрессии мудро сконцентрированного «мишмуша матернала» сумрачных обобщений-символов душевного одиночества. Большая внутренняя подвешенность понятия «мимпатура».

Анализируемая тетрадь песен (ор. 60) написана вся на тексты норвежского лирического поэта Вильгельма Крага. Два же последних павла (ор. 69 и 70) — на тексты датского драматурга и поэта Отто Бенсона (род. в 1856 г.). В этих десяти песнях все еще не иссякшее творческое воображение сочетается с ласкающей взгляд «уверенностью почерка» большого вдумчивого мастера: родной пейзаж и идиллия Фьордов («Колышется челн»), одухотворенное чувство природы и быта, мечты, страстные порывы и никогда не замигающие равны человеческого сердца: «Белая ночь» (ор. 70, № 3), «Грезы» (ор. 69, № 5), «Эрос» — лирико-патетический монолог-речь (ор. 70, № 1), «Никну страстной жизнью» (ор. 70, № 2), «У могилы матери» (ор. 69, № 3) — вновь колыбельная, перерастающая в трагическое осознание обидливо-постоянной глубокой боли-тоски:

Твое слово никогда не прозвучит для нас,
Твой взор никогда не взглянет на нас,
Никогда не забудется нам верное сердце...—

но и пет утешения подобной скорби, всегда новой в своем постоянстве. Сознание «никогда» скандируется с суровой отчетливостью простым, но словно выгравированным песенным мотивом. Утрата матери, потеря ребенка, чувство сиротства — через все творчество Грнга проходит эта «жизненная тропа» и замыкается в величавой простоте признания: *никогда*. А в последнем, 72-м фортепианном опусе Грнга (норвежские народные танцы) в ответ на «пикогда» свежим горным родником бьет светлая, кристально-искристая жизнерадостность..

Интересно проявляют себя «боковые тропы» лирики Грнга в ор. 70: это «Напев поэта» («Dichterweise», мысль поэта) — проиническо-задорный вызов филлстерам в необычной для Грнга манере: «речитация» вокальной имитация раздора патетическими возгласами фортепианного сопровождения, что в целом создает впечатлительную имитацию ораторской речи «индивидуалиста, дразнящего бюргерскую толпу». Впрочем, по-бенсоновски злобная проия и здесь ускользает от Грнга, как это случается у него в каждой из тех песен, где «лирическая речь» (напевная для «речитации») переходит за грань внутренней напряженности, но в изломанной сдержанной напряженности, созерцательно вдумчивой, в сферу страстной патетики. Большей частью тогда проявляются черты чрезмерной речистости и «надутости», и повторы в парастаниях («наплывах», подъемах) музыки. Страстный призыв к Эросу (ор. 70, № 1) при всей своей яркости не свободен от этой сложности для Грнга «иррациональной» (сложные примеры в заключительной стадии романа «Сон», ор. 48, № 6, и еще раньше в «Я люблю», вообще не андерсеновском по своему складу).

[illegible]

Заканчивая свой обзор вокальной лирики Грига тем, с чего начал: окаян-
ным позволением к циклу, в котором и выразительность и правдивость
итоговый, внутренняя сдержанность музыкальной речи, при несомненно

опутимой нервозности и трепетности сердца, обобщают лучшее среди природного, оригинального и принципиального, что было создано Григом. — к циклу «Дитя горы» (ор. 67).

Тонкость, чуткость и деликатность «описаний души», поэтическая свежесть и искренность выражения, пронизанность чувства расцветающей любовью чувством природы, сочетаний пейзажных и жанровых мотивов с углубленно созерцательными настроениями — с проникновением в мир внутренних образов психики героев простодушного «бытового романа» — все это чередуется с лирико-пантеистическими очерками окружающей действительности и шаловливым юмором («Незачинный танец»). Сюда же внедряется, нежно касаясь неизбежной развязки, проницаемый среди элегических, будто бы проходящих, как легкие облачка, настроений. А рядом прямо идиллические страницы: «люблю, а припасться даже самой еще стыдливо», — таково в сущности содержание эпизода «Среди черники, когда девушка хочет охранить плоды от непрошенных лесных жителей (медведь, лиса). Рассеянное повествование в лирике Грига собрано и сконцентрировано в этом цикле в ряде поэтических повествований, звуко-картинных горной природы, тонко сплетающихся с романтическими размышлениями, никогда не отвлеченными от происходящего. Ни тени, ни мига рассудочности при пылом художественном мастерстве, т. е. наблюдений интеллекта за пластичной выказываемой!.. В целом это лирическая поэма о девичестве и любви, поэма, насыщенная ясным воздухом горных лугов, насыщенная обновляющей душу и возвышающей дух философией действительности, которая так хорошо знакома странникам — друзьям горных долин и путникам горных склонов и вершин. Не отрывая взора от окружающей жизни, начинаешь, однако, по мере восхождения и открывающихся все новых и новых перспектив освобождаться от мелочной обывательской близорукости, засоряющей жизнь в творчестве.

Вот только с вершин такого постижения явлений давало знакомые, привычные «события текущего времени», чувства и эмоции просветляются и становятся интенсивнее, здоровее, человеческие. Тогда лишь и удается создать произведение, подобное песням-звеньям: «Дитя горы». Григ глубоко реалистически, полным дыханием, доверчиво воспринимал «воздействие горности» и так и отбирал свои впечатления: никакой «горной мистики», никакого отрыва от земли, никакого прославления абстрактного неба в его горной лирике нет! Поэтому и родился, повторяю, этот удивительный оздоравливающий колорит природы, каким дышит музыка цикла ор. 67. Здесь прояснены и ставятся еще более ценными, близкими, интимными, дорогими все связи, что роднит людей. Здесь же растет сознание природы как источника здоровья, импульсирующего творческий путь человека. Эпизод из жизни простодушной девушки с гор, конечно, следствие глубокой работы сознания Грига над вопросами жизни, содержанием в целеустремленностью своего творчества. Недаром здесь заметно и особенно тщательное, словно искусство гравера, формирование локального рисунка, стремление сделать его глубким, точным и послушным замыслу и любому оттенку чувства. Не теряя качества вокальности, Григ все более и более стремился к интонационной лаконичности и классической ясности контура.

НОРВЕЖСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ И ТАНЦЫ

[illegible]

В цикле вообще много, так сказать, «песец раздумья», песен о человеческой доле. Лучше всех, пожалуй, ли-мишная крестьянская песня (№ 23) — непосредственно сложившаяся в простейшей оправе. К данной группе эллических дум можно причислить песни: «Юноша» (№ 2), «Нильс Таллефьорен» (№ 4) — из просветленных по колориту, затем «Grisen...» (№ 8), «Песня жегиха» (№ 10) — с «чувствительно-виолоцидными» заключительным рефреном. «Последняя субботняя ночь» (№ 15) — совершенно осознанным-мондельсоновским по колориту и сумеречности настроению, далее, статическая элегия f-moll, Andante molto: «Я знаю маленькую девочку», вновь просто ли-мишная песня (№ 17) и в том же тоне: «Höjste Dales» (№ 19).

В этой груде Тригу редко удается избавиться от ставших тогда общепринятыми обобщений «мещанской грусти», подменявших стиль пламенной романтики, и заочащать в соответствующей им опраше свежесть природных интуиций. Он очень упрощает сопровождения и как-то робко сдерживает себя ради общедоступных оправ мелопластического контура. В таинственных песнях — вытекающих — смысле определяются его «личные связи с Жюльом». Присоединя к таковым еще светлую «Песню невесты» (№ 24, а в № 6, тоже «Песня невесты», но в «ордианарном» мизоре). Бодрую «Героическую песню», озвученную но без ощущения крестьянского склада, и видальческую «Kuhreigen»* из сферы осен пастушьих и «ирландских» («звон студа»), можно считать краткий обзор оп. 17 исчерпавшим.

* Гринг еще раз вернулся к ней в оп. 63 (№ 2).

В нем много интонаций типично бюргерских, популярных и скандинавских, есть мендельсоновские и шумановские (более ценные) отражения. В свое время песни эти звучали свежее, непосредственнее, живее, теплее, они значительно уняли, оригинально-григовское в них воспринимается стигматизованное Григом, место ор. 17 кажется теперь менее значительным, но «при оглядке» сюда от ор. 66 и 72 через все уклонения, удачу, неудачу, подъемы, истощения — этот цикл лаконичных «зарисовок песен» слышится в исторической перспективе и оставляет впечатление суровой, 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 напевов, из которых образовались ор. 66, и пленительная сеть, сплетенная из переверско-скрипичных танцевальных импровизаций (ор. 72), — примечательные на завершательном этапе, григговского композиторского пути накопки и обобщения. Тут и самое, почти афористически выявленное, суммирование любимых оборотов григговской образно-поэтической музыки, в ор. 66 особенно отчетливо-повествовательно звучащее; тут и новый — к наибольшей чистоте, неподдельности выявления народно-изобретательного мастерства вариативной импровизации вокруг данной осевой танцевальной ритмо-интонации — путь к овладению этим мастерством как отражением крестьянского искусства в его реалистической конкретности: ор. 72 («Норвежские крестьянские танцы»). Через них музыка Грига получила вновь свежесть и юность, зловую привлекательность к дальнейшему росту.

В самом деле, грустные осенние мотивы с непрерывной пеленью скользящих насыщенно-изобретательно альтерированных септаккордов, решительным преобладанием различных «пород» доминантовых гармоний, сгвававшихся уже в некую вязкую массу, начинала темнеть ясность мелодических контуров. Не значило ли это, что сумрачная облачность — предчувствие конца — завлакивала сознание композитора? Новый смелый поворот к реально охваченному выявлению народного чувства действительности оздоравливал григговское творчество: «Не во мне же только и сосредоточена жизнь, 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 восторге и в создании и строительстве будущего, наконец, в каждом миге, в мгновенном сознании радости здорового существования, вне субъективных вчувствований» — вот так, как в изобретательнейшей задорной игре этих лирических искусников-скрипачей. Попробую же ввести их деревенское искусство в мир общечеловеческих эстетических ценностей». Вот о чем говорит свежий ор. 72 с его полнокровной музыкой.

Мог в эту пору своей жизни вспомнить Григ также и один из замечательных стихов великого патриота Норвегии писателя Бьернсона, в котором не раз случалось ему работать и чьи тексты давали ему воображение на создание крупных вокально-инструментальных форм, на воистинно музыкально-национальную эпическую сагу. Вот стихи Бьернсона*:

* Цитирую начало стихотворения, написанного Бьернсоном в ответ на предложение знакомого издателя, посвятить стихи какому-либо из месяцев в году (см. статью «Бьернсон» в «Новом энциклопедическом словаре Брокгауза-Ефрова», т. IX, стр. 819). Тому Бьернсон — Григ, к сожалению, несмотря на ее интерес для понимания конкретно-исторической обстановки, в которой рождалась и зрела творчество Грига, мне здесь не удалось развить во состоянии материалов в данный момент. Смелою поэтому на данную статью, на статьи БСЭ, на Собрание сочинений Бродячего (2-е изд., СПб.

Д выбирал апрель, старое он разрушает.
Новое в землю глубоко, искривясь, грохоча,
всплывает,
Мир не ценю я высоко. Выше всего — иметь цель
и т. д.

Безусловно знал и ценил Григ крестьянские песни и рассказы Бьернсона, открывшие тогдашнему обществу крестьянина не в романтическом преломлении, а в условиях конкретного сурового быта и реалистическом аспекте с пониманием и красоты дерзovitости и величия простого «будничного» труда как деятельности.

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, плет в области литературы, каким не может гордиться ни одна страна, кроме России. Считать ли их мешаниной или нет, но во всяком случае норвежцы создают гораздо больше духовных ценностей, чем другие нации, 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 крестьянские были важной темой в этом идейном становлении норвежской интеллигенции, то понятно постоянное 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 не чувствовать так, потому что понимал весь происходивший в Норвегии исторический сдвиг и, вероятно, всецело 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 Испании — накладывает свою печать на все развитие. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он — настоящий человек, по сравнению с жалким немецким помещиком...»**.

«Миниатюрист» Григ вполне выполнил бы свой долг перед родной страной, даже без громкогласных и колыбельно-эпических симфоний, если бы он ничего не сочинил, кроме музыки «Пер Гюнта» — эссе-экскурса в романтику старой Норвегии и констатации его личного романтического мироощущения — и двух опер — 66 и 72, претворивши народный ларинг и инструментальный «искусничества»!

Первый из них можно охарактеризовать как думы о крестьянстве вдумчивого поэта звуков, патриота чуткого душевного склада (сколько, например, красивого о человеческом сердце «рассказывает» Григ под мерный ритм напевов и пяти колыбельных ор. 66, даже при наличии меланхо-

1918—1919) и Собрание сочинений Бьернсона (два издания в Копенгагене, 1893 и 1900, и одно в Москве, 1910—1914). «Бьернсоновское» и вообще эта сторона культуры Норвегии всегда привлекала Грига и высоким помыслам и во многих отношениях была ему ближе «исбенсовского», хотя кое-что интимно-личностно-индивидуальное о лсихизме Грига отнюдь не только ибенсовской романтике старой Норвегии и поэтике «горного воздуха» — но дыхания своему, но и некоторым чертам ибенсовского индивидуализма. В сфере деятельности суровой пуританской морали Бьернсона даже такому «не буржуазному», столь тихому художнику, как Григ, было душновато. В Ибсене Грига отпугивало все, что на его взгляд отзывалось патологией. В первую очередь — «Идеи Гибберга. Я, как и Вы, не желаю ее почитать, так как тоже не могу признать себе, что в качестве центрального персонажа драмы может быть избрана историческая женщина...» Копенгаген, 23 февраля 1891 г. («Jahrbuch der Musikbibliothek» Peters für 1907 и, стр. 36).

* Цитирую по изданию: «Маркс и Энгельс об искусстве». М.—Л., 1938, стр. 29.

** Там же, стр. 30.

лического колорита, часто свойственного чувству людей с «сердцами у коща» при созерцании «живши еще у истока». Второй из них (ор. 72) — той красоты и радования жизни.

При оценке этого опуса («Норвежско крестьянские танцы») особенно рекомендую не забывать о раскрытии понятия «художество» (вернее, явления, а не понятия) в аспекте северо-русской языковой культуры, которое предлагает — и вполне убедительно — художник Аполлинарий Васнецов 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 обиходе и, главным образом, одежда (наряд), которая, как известно, на первых ступенях проявления культуры стоит на первом месте. Но дело не только в «наряде» — тонация: орнаменты напева, в особенности инструментального. Много походив по северу, я сам в этом убедился. Крестьяне ценят в человеке умение смотреть и ценить красоту местности, постройка, бытового убранства, понимание красоты самого умения в искусстве и движении и любовь к «умельцам». Все это есть у Грга и выдает себя в исключительной заботливости об узорчатости и ритме в упомянутых танцах. В них Грг, привычно «колорирующий» мотива альтерпровавших доминант-гармониями, переходит узорно на подголосочно-граверную технику «мотивации движения» с преобладающим *тоничности* просто как естественной сбалансированной природы вне «тяготелный», притяжений, абстрактности функций и т. п. Таково доминирующее слуховое впечатление от узорно выгравированного «письма» этих танцев.

Впрочем, мастер-гравер в них *ритм*, рождаемый не «глазной архитектурной», а питоцируемой танцевальной поступью и жестом. До чего же прекрасен и увлекателен всегда *ритм*, составляющий *единство* с тонацией и пластикой (работой человеческого тела), ритм — гений дисциплины человеческого труда, ритм — дыхание. И на нем смелые и дерзкие узоры, особенно тропежные, вызывающие перебор в своем стремлении разбить закономерности танцевальной ритмо-формулы (а тут-то в мгновение танцор успевает перевести дух!), расковать ее, но тихо: ритм продолжает управлять смычком и не дает ему взвиться птицей. Впрочем, в смычок, сам, бьется в узорчатой сети и тоже не хочет подвести танцора, всеми движениями которого управляет тот же гравер, чеканящий и вычерчивающий позы, — ритм, как организатор всего дела «умельцев» и их соратник, мерно распределяющий работу.

Грг нашел всему этому остроумное фортепьянное отображение, трудное для выполнения, но выполненное, не всюду удачное, но открывавшее новые пути в новом «стиле фортепьянной гравюры», нашедшем свое явление и в современной нам западной зарубежной музыке, независимо от григговского влияния. Но там это движение являлось отражением поисков эстетического музыкального языка верками западноевропейского урбанизма, замкнутому в своем «парнаасском» кругу, тогда как смена григговского опыта являлась следствием органического сопереживания с дальюзорным художественным кругозором норвежского крестьянина и расширением художественного содержания и перспектив национального искусства, прогрессировавшей норвежской культуры.

Перехожу к более детальному рассмотрению звуков народных песен в григговской оправе. Их девятнадцать. Не надо думать, что здесь

* См. А. В. Васнецов. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Художество, М., 1908.

клонение перед величием природы и в восторженное гимническое высказывание сердца и мысли. Напев носит название «Иду, охваченный мыслями» («Jeg gaar i tusind Tanker»), а развитие его Григом относится к числу совершеннейших лирических Andante и Adagio («Первая встреча», «Erotik», «Лебедь», пролог из цикла «По скалам и фиордам», «Смерть Оазе» и «Пер Гюнта», медленная часть фортепианной сонаты и т. п.), только здесь с илимингем хоральности в светско-этическом аспекте.

Среди уже вышеупомянутых колебательных замечательна по напеву, ритму и эстетичности изложения ре-минорная (№ 7). В ней есть и былинная повествовательность, и раздумье, и сурово-приветливое добродушие. Вообще все три «вещицы» (№ 5, 6, 7 — «Lok og Bådnat», «Bådnat» и «Lok») составляют как бы группу внутри цикла, объединенную родством попевок. Вариант их, при всех тонкостях «пено-поворотов» 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 вырваться от приманивающих ее «злов оспешности» (см. смены Andante на Allegro, на Poco mosso), но неизбежное сказывает свое, и мысль пенесет в потухающих вздохах. Особенно тонко ритмо-интонационное содержание третьей песни по выделенной группе «Lok» (№ 8, ре-минор). Обращая внимание на подготовку копцаки (заключительного каданса) синхронизированным переходом в Poco mosso к Темпо I, к возвращению мысли, к истоку. Так жанрово-образная в первой вещи цикла трактовка «Lok» («призыва стада»), симфонизируясь, афористически обобщаясь, становится своего рода шумовым «Зачем» («Wagum»), размышлением о «зловах неизбежного». Этот «мотив» происходит и в колебательных, одной из которых и замыкается весь цикл напевов.

Правда, солнечный пленарный колорит предфинального пеня (№ 18) — высшая точка цикла — лялет подьем к возвышенной радости перед величием жизни во всей ее полноте, которой нет дела до личного сознания. А в заключительной колебательной опять вечное «зачем?» — вопрос человеческого сердца к «непобедимому», т. е. то, что в юмористической оболочке Григ называет несправедливостью судьбы к личному сознанию: даже «любой болезни» не позволено выбрать!..*.

Среди остальных десяти напевов цикла резко контрастно настроенным «размышлений странника» (№ 18), примыкая к «скорбной думе-нипривязки» «Tungsiind» из VIII тетради «Лирических песен», воспоминание: «То было в моей юности» («Det var i min Ungdom»). Это выразительнейшее Andante, душевный вооль в патетическом с-молл, завершается чутко наивным заключительным кадансом *piu mosso* («оно напева») в высоком регистре, до того не появлявшемся: так тает скорбь в равном сердце! Тут же напоминаю о замечательной песне Грига — тоже на тему об ускользающей жизни — «Чайка» (ор. 60, № 4), окаяненной в начале и в конце образным рефреном с выразительным *diminuendo* замирающей птички (крик птицы, действительно подслушанный Григом).

В характере горестных лирических воспоминаний звучат также второй и девятая песни «Большой промах» («Det er den største Dårhæd») — Andante espressivo с изысканно пугливым альтеративом, придающим всему изложению напева что-то от тонкой элегичности Баратынского — «любовь ускользающей мечты» — и «Мал был парень» («Liten va Gu-

* В письмах к одному из друзей-музыкантов — к композитору и пианисту Оскару Мейеру («Die Musik», VIII, стр. 330—339) Григ полуроту-полугорестно замечает: «Вотрол 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 в его возрасте должно *sempre diminuendo*, Григ добавляет: «Сделай красивое *diminuendo* целого». И все же любовь к жизни брала свое...

Если в данном цикле народных мелодий, поредевших на архаической художественной стадии в современную, Григ берет линию эмоционального насыщения мотивов (из их же естества), то в оп. 72: «Slatter» Хардангерфльорда в собрании John'a Halvorsen'a), Григ мыслит в обратном направлении, насыщая современный плавающим характерной архаической свежести и художественно сочной «игровой» фантазией величайших револю в структурном отношении получают облик звуко-гравюр по утонченности резвы линий мотивов, орнаментов и подголосков. В сравнении с колористической гармонией, окутывающей напевы оп. 66, здесь в «слышании индита» страстнее северного народного «деревянного зольмусыч скрипача».

В цикле «Slatter» (оп. 72) семнадцать пьес: марши (деревенские свадебные процессии, № 1, 3, 8), «танцы вприпрыжку» («Springdans», № 2, 5, 12, 13, 16), оживленные халлинги (солные виртуозные танцы, № 4, 7, 9, 10, 11), «скользящие» по земле или, вернее, топчущие, мшущие, ползаящие землю танцы («Gleitelve Tænder», № 6, 14, 15, 17). Часть из них на поэтико-программной основе народных легенд, сказок и преданий. О живейшем значении ритма в подобного рода импровизациях в пределах танцевальных интонаций ритмо-конструкций говорить еще и еще раз нет надобности. Содержание напевов искристо-жизнерадостное, узоры из данных мелодических контурах сливаются с ними в одухотворяющую остроумием «умельцев», в сочетании с изобретательностью Грига, прозрачную звуко-ткаль. Решительно преобладает мажорная лучистая ясность и «тончатость». Благодаря, однако, своеобразной ладовой окрашенной аловости (нередко вводится четвертая повышенная ступень, и тем самым в данный лад включается тональность его ближайшей доминанты) и частому «трепетному трению» продого тона и тоника на сильных долях такта (см., например, «Свадебный марш из Телемаркена», 3-я пьеса цикла, или особенно «Топчущий танец», 6-я пьеса цикла) образуется затейливая «тональная со-игра», оживляющая ритмо-действие и придающая ему еще больше подвижности и импульсивности.

Много еще тому подобных «мапер» дразнят слух и воображение. Вслушиваться в них — неисчерпаемое удовольствие, ибо за ними, за всеми этими «игровыми выдумками» деревенских скрипачей, проде знаменитого «фиделиста» середины прошлого столетия («Thorger'a Augonsen'a» (по прозвищу «Der Müller» — «Мельник» или «Der Müllerbursch» — «Молодой мельник»), за чей «Топчущий танец» я только что сослался, — за подобными художественными выдумками раскрывается характер, ум, нрав и жизнелюбие норвежского крестьянина, сложившиеся в упорной и упрямой борьбе с неподатливой суровой природой и в отстаивании своих человеческих прав от хитрых из господствующих классов. Потому то пламенеющая и искрящаяся в данном цикле Грига радость жизни, неотрывная

* И пользуюсь термином «перевод» (из одной художественной стадии в другую — в данном случае из народно-архаической в современную Григу) потому, что общепринятое выражение: художественная «обработка» содержит в себе противоположение городской художественной культуры народно-песенной как фольклору только, слава по художественное не свойственно его природе. Не в том-то и дело, что, как у Грига или как у пса у Анатолия Якова или у Кастальского, вся суть соответствующих работ лежит в неразрывном содружестве — творческо-эстетическом — именно двух художественных культур: современной городской, ограниченной в личности данного композитора, и народно-крестьянской. На этом содружестве содержится и образуется национальное своеобразие склада, стиля и формы произведений не всецело личного, индивидуального изобретения, т. е. в итоге — безусловно интеллектуально-эстетическое единство, получающее широту воздействия и общечеловеческую значимость.

почти всюду здесь Грэг, и что, несомненно, обусловлено их смысловой значимостью).

(Контрастные маршам-процессиям трехдольные ритмы «прыжковых танцев» (Springdans) вносят в цикл одно из характерных, сюитности свойством и игрой мелодических сопоставлений ширяду с своеобразной акцент-состоит из двух-трех попевок, остигнато чередующихся в вариантнои обычно образовании. Таков уже первый из «прыжковых танцев» данного цикла мажоре, также с обычно повышенной четвертой ступенью, т. е. с лидий-вычайно затейлива и создает празднично слух ритмические «обрывы» и переводе из вышеупомянутой танец. Привожу его краткое описание шательном томе музыкального лексикона Менделя, так как это необходимо для уяснения сущности характера музыки грговских «прыжковых тан-цев» и их причудливой ритмики.

«К замечательным северным народным танцам принадлежат Springdans, «прыжковый танец», в противоположность Gangar, «танцу-ходьбе», и Halling. Халлинг получил свое название от Халлинг — 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 свежей, ключом быющей жизнепачедрости, — качества, находящие выражение и в самом танце. Он особенно распространен (zu Hause ist) в горных областях Норвегии.

Согласно описанию Springdans'a, данному поэтом Йоргеиом Мое, как его танцуют в Телемаркене (область в юго-западной Норвегии. — Б. А.), парень сперва ведет танцующую с ним девушку за руку позади себя и тапцует песело, подпрыгивая и грубо притонивая; каждый раз, как слышится акцент смычка, лачинает танцевать и девушка мелкими семенящими шагами, стыдливо опуская глаза. Таким образом крутятся пара друг за другом несколько раз. Вслед за тем танцор, 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 обвивает ее бедра своими руками, она же кладет руки ему на плеч, и так вращаются в вихревом круговом танце. Если парень лотло скреет и девушка ему по душе, то во время этого кругового вращения он поднимает ее выше головы зрителей вплоть до балок потолка и снова ставит на пол так, что ее юбки взлетают до колен...».

Второй Springdans из имеющихся в данном цикле тоже мажорный, в увлекательном Allegro, называется: «Der Prillar aus dem Kirchspiel Os» — «Приллар», «Приллар-рог» или «Трилевой рог» (Trillehorn, Cor à triller) — духовой инструмент из большого коровьего или козляного рога, снабженного пальцевыми отверстиями. Грэг не стал колористически развивать характерные для горного духового инструмента основные попевки этой танцевальной мелодии, ограничившись фортепьянными вариантами их скрипичного облика (это досадно, так как делает впечатление от оригинального колорита и интонационного содержания подобного рода напевов обидными). Дело в том, что Грэг привнес большинство интонаций, кроме, конечно, своих песен, «переводить» на «тогу» фортепиано или

• См. Mendel's Musikalisches Konversations-Lexicon, Ergänzungsband, стр. 335—357 (Dr. v. R a v n. Scandinavische Musik)¹⁴.

струнных, почти минуя духовой инструментарий в его существо. Поэтому едва лишь прошел мимо «дервянной», особенно горно-пастушеской пифонационной сферы (говорю не об отдельных цитатах, переносимых им в фортепиано или скрипку, а о существе характера и колорита духовых пифоналий).

Третий Springdans — «По названию мельника» («Nach dem Müllers»), двенадцатая пьеса цикла, тоже ре-мажор с соли-диезом, т. е. с колорированной четвертой ступенью и с типично орнаментальными инкрустациями, обобщает уже известные по прежним примерам ритмо-пифонационные особенности танца, разве только несколько усиливая вязкость акцентов (плотность резкого контраста *ff* — *pp*). В связи с этим вообще обращаю внимание на тщательную — не только в Springdans'ax Грига — в его зрелых вещах градиацию различной насыщенности sforzando, с чем мало принято считаться в нашей исполнительской культуре.

Следующая, тринадцатая пьеса: «Думы Хавара Гибозса на Отерхольдском мосту» («Haavar Giboßes Traum an der Oterholtsbrücke») в духе Springdans'a — а той же «лидийской расцветке» ре-мажора насыщена воднотопными трелями. Это один из остроумнейших, увлекательнейших образов напряженно вариативного импульсивного искусства «выращивания» музыкальных побегов из простейшего инструментального наигрыша, который в свою очередь рождается из «трелевого» вращения полутонов около топки и доминанты. Прелесть «игры» заключается еще в том, что слух колеблется между «уравновешен» — тоника ли это или доминанта при каждом их чередовании, потому что сцеплены две тональности в квинтовом отношении и тоника одной превращается в доминанту родственной и обратно *. Тут эти качества искрятся ослепительно. Вероятно, как раз данный наигрыш и его способность без конца, остигати, «вращаться в вихре» или в вихревом движении принадлежит к числу тех, о которых в народе сложились занятные легенды, что тут не без запустования подобного искусства у самого чорта и что, раз начал играть л, так сказать, «выбавлять тайну», скрипач уже не может остановиться и, как одержимый, должен играть без остановки до изнеможения. Или что можно десять подобных напевов передавать друг другу со слуха на слух, по сходя-надавшим, подслушанным и выкраденным у дьявола (Nix) при особых условиях, надо быть себя осторожнее, ибо играть его — небезопасно для жизни. Зато это такой напев, что тот, кто его знает, может заставить плясать лес и горы!.. Так было ярко мастерство скрипачей-импровизаторов и так восхитало оно слушателей, что их воображение и свою очередь иступало в сорезлование с звукомгровой изобретательностью «искус-пиков» и слетало сеть словесных ритмических узоров из своих ярких впечатлений.

Еще один Springdans (шестнадцатая пьеса цикла) называется «Девушка с долины» и тесно связан с последующим заключительным танцем всего цикла — танцем много жакра (Getreterer Tanz), но того же названия и в той же тональности фа-мажор. Данный Springdans лиричнее, мягче и спокойнее предшествовавших (dolce, tranquillo), с чистыми «выжидательными», «отликой» уступчивыми кадансами и плавными движениями напева. Музыка видиллчески светлая, но без поддельной слащавости и «сентиментов».

Следующий жанр «сюитно организованного цикла» — халлинги, танды, заворачивающие слух блеском ритмической находчивости и пифонационной свежестью. Григ с большим увлечением и любовью сочинял халлинги

* Таков и всегда «гармонический» смысл лидийского (европейского) лада, т. е. перемещаемость значений опорных точек!

на всем своем творческом пути. И здесь, в последнем глубоко крестьянском цикле, он отдал этой танцевальной национальнейшей форме много неких, наигрышах и особенно в ритмике халлингов характерным чертам и целесобразно-здорово потрудился и сочно отдохнуть. Халлинги мастерству и разнообразию трактовки жанра превосходят своих предшественников в ряде опусов Грига, несмотря на отличную музыку большинства, ближе к конкретнo-бытовой и «спонравной» природе одного па ступи и места музыки халлинга также необходимо предложить краткое описание самого танца, его хореографии». Заимствуя описание из того же импровизаций танца очень много и что тут дело не в абсолютной точности, хотя основная «конструкция», пожалуй, в общих чертах остается неизменной, как и яркость характера.

«Халлинг исполняется соло, одним танзором, и требует столько же сил, сколько и ловкости. Танец начинается спокойно, исполнитель движется словно бредя, бесцельно, как бы в мечте, короткими медленными шагами, изгибая руки и ноги. Затем — все больше и больше жизни, и вдруг тансор словно перо устремляется вверх (собственно «пружинится»), перепорачивается в воздухе с отчаянным размахом, толкаясь ногой о балки потолка, и падает, вставая на одну ногу. Присаживается на корточки, и, затем, покаясь на одной ноге, наливает крутиться выхрем, так что его куртка описывает окружность вокруг него, следом за чем он прыгает на противоположный конец комнаты и все начинается сначала».

Первый из халлингов цикла (четвертая пьеса) — ре-мажорный с ре-минорной средней частью — называется «Халлинг с пригорка» (местопребывание народно-мифических существ, у которых можно было умелому человеку подглядывать танцы и подслушать напевы). Бойкая синкопированная ритмика и задорный характер музыки первой и третьей (da capo) частей резко контрастны спокойной, мелодически плавной (*P. espressivo*) середине с ее тихими григговским «распевно-выразительным» минором. Следующий халлинг (седьмая пьеса цикла) с его же собственной родины «Халлинг из долины Халлингов» — также ре-мажорный, также с «лгдальсини» соль-диезом и трельными узорами и затейливыми синкопами. Средняя его часть — тоже характерно григговский ре-минор (*con tristezza e cantabile*). Помолком, аналогия предшествующему, но в более развитом облике. Помолком спокойное, с некоторым развлекательным движением внутри танца, Григ, очевидно в пользу трехчастно-песенной схемы, несколько нарушает нарастающую динамику танца. Но все равно можно к ней прийти, если начинать пьесу именно как танец, а не как песню, с этого замедленного движения. Задорно-мажорная часть с ее резкими динамическими контрастами, ритмоузороватостью и сменами *schegando* — богатый вариант привычных для данного цикла пьесаций. Но средняя часть все же досадно расплывчата, что мешает образности.

Иное дело «Халлинг Нильса Рекве» («Nils Rekves Halling», № 9 цикла): совершенно той же, как и предшествующие, ладовой природы и со всеми характерными ритмическими и динамическими контрастами, так сказать, закономерными для жанра, — халлинг этот демонстрирует все пьесационно привычное в необычных ракурсах. Необычна начальная постановка. Сопоставления обычно двуктаковой основной («осевой») пьесации даны еще острее, еще затейливее. Особенно любопытно постепенное разви-

тие спикопрованного узора от первых тактов «папена» к прихотливым танцам 13—14 и аналогичным им 15—16. Эффектно и завершительное звучит халлинг от *ppp* — почти шороха, словно зрители смолкли и застыли от удивления и ожидания: «а ну-ка, что еще следует танцор?» — до *fortissimo ben tenuto e ritardando* предпоследних тактов с их тяжело-звонкими басами и находчиво задержанной нижней октавой перед паузой, оттягивающей конечную тонку.

Если перенести это «специальное» описание на образный язык, то можно сказать, что весь халлинг — музыка, которой хочется и есть чем покриваться, как и исполнителю танца: гибкостью и узорчатостью движений, ловкостью и неожиданностью оборотов и «фигур», вообще молодечеством и обнаруженным силой в строгой закономерности ритма. Отсутствии замедленной минорной средней части безусловно «сдвигает» музыку, делает ее выпульсивной и афористичной.

Совершенно поразительным в своем ритмическом содержании две следующие — соль-мажорный и ре-мажорный халлинги — десятая и одиннадцатая песни: первый и второй халлинги Кнута Лурасена («Knut Luråsens Halling I» и «Knut Luråsens Halling II»). Движения их сдержанны (*Moderato* — первый и *Allegretto tranquillo* — второй), тактовый размер у обоих $\frac{4}{8}$, в характере музыки смелые лирические настроения: душевная ясность, степеньность, шутливость, спокойствие, юмор, резкая оживленность, ласковость (*dolce*), словом, гамма оттенков, красиво оттеняемых и ритмом и динамическими градациями звучности. В первом, соль-мажорном халлинге очаровательным сопоставления двух- и трехдольности, возникающие благодаря спикопированности напева при мирной поступи сопровождения, да вдобавок еще с порежесением акцентов с сильной долей внутри такта. Тут не обойтись без наглядного примера:



Характерно смешение гармоний в «лидийский колерит» в пятом и шестом тактах — в ре-мажорность — при сдержанности соль-мажорной тоникой в сопровождении. Дальше еще затейливее ритм, словно теряющий меру (такты 26—27), и опять с параллельным сосуществованием (повышенная IV ступень в сопровождении):



Чем разнообразнее «поробой», тем ритм строже — таково впечатление, потому что «поробойная поступь» продвигается с естественностью, как бы танца исполнитель его, прохаживаясь, будто ни к чему не готовясь, сосредоточено свое, словно напряженную пружину.

Подобного рода впечатлению еще острее во втором из «Knut Lugsæns окраской при такте в $\frac{3}{8}$. Ритмическое развитие здесь едва ли еще не пите-«завязи» вытекает с еще большей убедительностью и постепенностью, словно по слуху вырастающие интонационные побег, поть за потью, злов за зловом.

Впечатление естественности и непроизвольности роста еще углубляется спокойствием музыки, ее поступью и хорантера, интеллигентностью, как основным пленительным качеством, при все более и более своеобразной ритмической узорчатости (словно причудливая и прихотливая резьба в народных деревянных изделиях).

Но это «сравнение» слышится не сразу: экспозиция первоэлементов и первоузоры протекает плавно в изощренной диатонике, подготавливая слух к средней («разработка») стадии танцевального движения. В ней и динамические контрасты, и акценты, и усеченные такты ($\frac{3}{8}$, сменяющий $\frac{3}{8}$ на миг), и стремительные *crescendo* (от *p* и *molto ff* на протяжении одного такта) призваны и раскрытию пластической гибкости и самоуверенной энергии человека, в *чере-танце* восхищающего зрителей красотой силы и ловкости.

Интенсивность ритмического развития в средней стадии халлинг после своего предела: *ff* легкое возвращается к *piano dolce* (только при исполнении тут же должно «мгннуть», расплываться, ибо это спокойствие — сдержанность проявления большой внутренней энергии, воля, что и было обнаружено!) и ласково утихающей музыке завершительной стадии.

Пришлось 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 любознательный двутакт из средней стадии:



Энергия, ловкость, смеельность, предприимчивость — вот основные качества халлинга как мужского танца, качества, которые могли только в соответственной народной среде выработаться и закрепиться на художественных образах и закономернейших формах пластики танца и отвечающей ей музыки.

Четвертой сюитной сферой цикла является Getreterer Tanz (от слова наступать, топтать). Первый его пример — «По напеву мельника», уже упомянутого знаменитого игрока на фидели: «Мельничного подмастерья» — Thorger'a Augonsen'a. Эта шестая пьеса цикла — также вариант лядийского лада от ре-мажора со знакомыми по другим танцам ритмо-узорию, но с более упорно интонированной на сильной доле такта ($\frac{2}{8}$) упрежденной четвертой ре — соль-диез, так что она вызывает впечатление «толчки», озорной точки движения. Например (основная интонация, темп Allegretto e marcato):



«Свадебный поезд альфов», согласно поэтической народной фантазии, называется следующий Getreterer Tanz (14-я пьеса цикла) в соль-мажоре, также с лядийской четвертой (до-диез), Allegretto, $\frac{3}{8}$, по с вступительной напевающей-наигрышем. Тонкоузорчатая ткань напеда «выграбирована» с большим искусством и снерпозной забавностью. Движение разрастается до ff, словно до фанфар свадебного пира, чтобы к концу стихнуть, истаявая, будто в шекспировской грозе «Сия в летящую ночь». Мило, причудливо, весело, с чутким юмором — таков характер всей композиции *. Ее поэтической озорности противопоставляется сочно-эпопийный в своей грубоватой деревенской ясности и свежести чувства соседний Getreterer Tanz. «Die Sculdals Brant». Вновь солнечный ре-мажор, тоже с лядийской четвертой (Allegro maestoso e marcato). Ритмо-сопоставления двух- и трех-дольности в такте, звончатые фанфарные трубы в центре развития (ff, marcatisissimo), эффектно акцентированные «подъемы» (crescendo), всюду полнокровное ощущение жизни в свете и радостном довольстве, без призрака «чувственных туманностей», как, впрочем, во всем цикле. Наряду с сочностью и полнозвучием много интересных тонких деталей в ритмо-интонационных смещениях. Заключительная стадия приводит к успокоению и тишине.

Цикл замыкают две ясные веселые пасторали под общим названием: «Девушки из долины» («Die Mädchen aus dem Kivletal»). Первая пастораль, в форме колоритно наигрышного танца, служит как

* Не имеют ли оба эти номера: «Халлинг с холма» (№ 4) и «Брачный полет альфов» (№ 11), отношения к одной из лучших пьес датского театра «Холм альфов» («Elverhøi»), основанной на глубоком понимании народной романтики? Пьеса эта принадлежит замечательному просвещенному — Иоганну Людвигу Гейбергу (1791—1860), сыну ланного вождя влиятельного по маю французских, но в жанре исповедно датской бытовой комедии, драматурга, философ, сатирик-полемист (и в пьесах своих и в статьях напедавший лад Мило того, обстоятельно занимался астрономией и естественными науками...

бы введением и заключительной пьесой (№ 17), к «плавно ступающему» ритму и характеру. Истинный ласковый тонус всей музыки (пасторали строгие, стройно и мерно гармонически восполняя все, до сих пор нездоровым чистым горным воздухом и юшески возмужавшей и просветлой мыслью мастера-поэта, уже при сочинении этих бурных танцев готового покинуть мир.

Столько в музыке всех семнадцати ляс сметки, свежести, лаже художественной дерзости, молодости и вместе с тем типично крестьянского «посия старика». В своих письмах последних предсмертных годов он отдает должное месту стону (сдержанному шутливостью тона) раненого лебедя, как и в «Норвежских народных напевах-думах» оп. 66. Но тут — изумительная здравость отношения к постижению действительности и жизнелинностью и отвагой, ибо в данных танцах содержится множество смелых художественных находок, прозрений и угадок, далеко еще не перечисленных за годы, протекавшие со дня смерти композитора.

Свойственный Грйгу мягкий ласковый лиризм и непосредственная задушевность, доставившие ему мировую славу при всей орглггальности черт, присущих его дарованию и его «скандинавскому» (над чем весьма «французско-фальсетоно» пронизывает Дебюсси в своей ядовито-антл-грлговской роценции), — эти качества подверглись в оп. 72 строгому и нелеткому испытанию и проверке. В самом деле, трудно было на склоне лет композитору, с уверенным в себе пером-стилем, так искренне-осте-ственно сродниться с мышлением иного 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 всеиссердцем любить и интеллектом осознать жизнь в ее реальной яви — жизни и прав норвежского крестьянина, чтобы так художественно свежо, ясно и уико-проницательно пересоздать свой стиль.

Личное Грйга воспитано было в красивом романтическом постижении родного Савера и в привычке к личному — «моему» — высказыванию и восхищению, и сумеречных дум, правда, почти всегда на основе чутко уловленных народных-песенных питонаций.

Теперь же сам Грйг, не мыслил ни о каком художественном опроше-нии, но, возможно, забыв о восторженном приятии привычным кругом многочисленных слушателей его музыки за насыщенность ее романти-ческим содержанием, решительно сыплет с себя кругозор *Обермана* * и словно заново чувствует действительность. Он действует так, как если бы сказал себе: «а что, если бы глазами, слухом, мыслью, волей, пластикой, бытом и правом (пх, 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 «вперед», «вдаль», отказавшись от данной стабли, от привычной «соемственно-уютной» лирики и от романтики ладлывдуалистического односточаста. И вот залскрилась, помолдела музыка. Светлая терпкая лчтоника ооределила особую яркость стиля. Так возник оп. 72!..

* Оберман — герой прлмчательного в эволюции европейского романтизма ро-мана-мопологи Сеникура.

«А что из этого следует?», они утверждают свое содержание и в репризе допояляются в новом качестве как следствие, вывод. То, что в экспозиции звучало лишь чередованием суждений, то приходит в конечном счете впечатлений к обогащенному единству. Отрицать это в сонатах Грига, пульсирующее чередование тем-мелодий проводилось в целях их обобщения 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 *вовлечь* (как будто и не стремясь *поражать* восприятие познаний, силой и стремительностью тем), заманивать слушателя в сеть мысли, сразу, сиюминутно им реализуемых и внешнегасимых. Делается это как бы непроизвольно, даже с какой-то «раскачкой», будто без достоянной 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 захватывая, на момент делает передышку и вводит тему-мелодию большого дыхания, длительно ее раскрывая, словно забыв про все!

Словом, напевно-мелодическое чередование идей (моцартовски-шубертовский принцип) всегда присутствует, но в ином качестве. Качество это: неожиданности. 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积极主动ном стремлении *поразить* восприятие *неожиданным* высказыванием нового впечатления, стремление, становящееся своего рода изобразительно-выразительным методом. Речь идет о развитии идеи через противопоставление — не диалог это, где собеседники рационалистически фехтуют на идеях, как на пластах. Повторяю, Григ эмоционально чередует мысли, как напев за напевом, всливающий в памяти. Но напевание осуществляется импульсивно-неожиданными сменами.

Григ — европеец конца века. Его нервная психика — не шубертовская. Она напряженнее, острее и «вымозженее». Темпы и качество смен впечатлений для нее пугаю совсем выше, т. е. и содержание разрываний и ответы на них стали друг с другом в вышнем — качественно и динамично иные отношения, чем у людей XVIII века и еще близких к нему. Григ — романтик, конечно, потому что он живет возвышенной эмоциональным впечатлений. В его психике, безусловно, присутствует Странник («бродяга», вагант, а не путешественник-турист и бедекером»). Впечатления — лих смени (от природы, искусства, людей) — для него *пища*, словом, насыщающее содержание, а не любопытство от безделья, от желания как-нибудь «убить время» или «необходимость сменить впечатлений по распису доктор» ввиду переутомления. Надо уяснить себе это качество (не одному Григу в его современности присущее, но и нем и его искусство просто я наглядно, естественно себя «оформившее»), чтобы усмотреть, что в разуме под неожиданностями в музыке, как импульсом сонатности. Импульс, который, однако, не всегда обязательно приводит развитие музыки к логическому выводу и обобщению (Бетховен, Чайковский), т. е. к полному рациональному оправданию смысла так называемой репризы — коренного проведения идей для 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 сцен.

замыслов» *. Но тем нагляднее его «метод мышления неожиданностями», которому он сам же противопоставляет «метод выведения» музыки из эстетической идеи (искусство вариантиности, особенно ярко проявленное им в фортепианной балладе g-moll, сочинении, конечно, эпохальном, и в «обработке» сонат Моцарта для двух роялей, где вариант за вариантом накладывается с большим тактом и чуткостью на основной текст, не трогая его!).

Если вслушаться внимательно, то окажется, что в основе того и другого метода развития идей Григом (через посредство *неожиданного* и через постепенное выведение музыки из одной темы-мелодии) при постоянстве чередования лежит одно и то же состояние и одна цель: через освоение чуждых и впечатлений и «восхищенности» ими прийти к гимническому восторгу на достигнутой вершине! Напоминаю об окончании g-moll'ной баллады, об окончании фортепианной сонаты e-moll, о заключительных дифирамбических этапах второй и третьей скрипичных сонат (особенно о блестящем в них проведении чувства *неожиданности*, как импульса развития на всем протяжении музыки). Тут же напоминаю о финальных шпрых проведениях темы большого дыхания в b-moll'ном фортепианном концерте Чайковского и втором Рахманинова: собрание долго нарастающих впечатлений в «узлах» эмоций, в предел восхищенности. Не есть ли все это отражение, во в страстно-первозданном высказывании, шиллеро-бетховевской плен: восхождение к радости и развитие метода «выведения вариантов» в грандиозном финале *девятой*?

Сонатное в Григе — это выявление постоянно собственного его психического состояния, перенесенное в нечто 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 впечатление сердца, и в непрерывно длящемся обогащении сознания все новыми и новыми впечатлениями при каждом повороте, при каждом мгновении подъема.

Великий гуманист Петрарка первый так убедительно засвидетельствовал это состояние в художественно-интеллектуальном его преломлении в своем знаменитом описании восхождения на Mont Ventoux (26 апреля 1336 года). При всем своем тщеславном ирреальном поведении тут никого. Он чутко определяет свое чувство восторга на последнем первичном отроге, когда смотрит «скорее сердцем, чем глазами». Во всяком случае, Петрарка отчетливо зафиксировал существование такой «породы людей, для которых мышление и художественных образов тесно связано с динамичкой впечатлений и чередований *неожиданного*, вновь и вновь сменяющегося в сознании предшествовавший миг с его содержанием. И арка от сложной психики гуманиста XIV века и его наиболее полного ratio и скромному, но духовно-творческому восхищению норвежцу Грюгу не так уж «символична», как это может показаться. Преимущество Грюга, что он композитор, музыкант, ибо лишь инстинктивнее, остро познавшееся в человеческую психику развитие романтической музыки XIX века дало людям в руки выражения нечто и конкретное-образно-психологическое познание индивидуальных, глубоко внутренних состояний в звуко-интона-

* Но в романтическое и нем новое не так просто душно-детски паппо и осломлено врожденной психоразластом. Он не знает флюберовского эстетического эстетства, ему чужды натурализм Золя и полетное «рыцарские масоны», но врожденное в нем эстетическое желание тут же жить за пределы Грюга и сделать существенное дополнение. Чайковский изложил в себе шубертско-грюговское темпированное драматизм в толстовской психоразластомой завершенности.

дионной поэчности (поэчности без слов) сонат я симфоний! Без музыки тут по пыбиться было бы из сетей абстрактной риторики, чем и страдали лучырыжения, все еще схоластические, я им недоступно было бы, что для мушых переживания, реальнейших чувств я в песенности я в сонатности...

... Я особенно преклоняюсь перед второй скрипичной сонатой (G-dur, ор. 12) Грга. Финалы g-moll'ной баллады (ор. 24) я e-moll'ной фортепиан-постепенного нагнетания впечатлений, через все части, — лично мне только мотиваровано прокрисало. Финал скрипичной сонаты скорее дифирамб-щное в широком песенном охвате большое чувство. Но зато как изумительно правдиво схвачено, например, sostenuto за 38 тактов от конца, sostenuto, пытающееся остановить впечатление я единый порыв восторга, я гимн творческому сознанию человека! Вместо того из sostenuto рождается новый подъем, новый «наплыв» чувствований, остановить который можно лишь броском Presto, срывающим музыку.

Соната волнует в целом — от Lento doloroso с «долгими» наигрышем, надеждой g-moll, с насыщенной неожиданностями (ритмов, аступлений, динамических контрастов, фрагментов наигрышей, переходящих я импульсивной порывы) G-dur'ной диатоникой Allegro первой части, с Cantabile allegretto tranquillo второй части, где идиллическое любовное смекается бурным порывом — волнами музыки, словно сознание охватывается страстным констовым стремлением «рвется» все выше, все вперед, я новыми даями, я, наконец, — с воодушевлением (опять же из диатонии наигрыша) третьей части: мысли буквально «навертываются» одна я другую я единстве целеустремления все вдаль, ввысь, рождая своим неожиданными возникновениями я оборотами новые я новые впечатления я восприимчивость!.. Не эмоционалам тут (совсем не подходит этот термин), не чувственное, не страсть, не дневник дитящих «самоописаний». Просто — поет большое чувство, как сказало в простодушном, песенного склада высказывания русского поэта:

Так я рвется душа
Из груди молодой!
Хочет воли она,
Простит жавши другой!..

Отойдя несколько на расстояние, можно в истоке, я «наплывах неожиданностей», составляющих основной импульс сонатности Грга, найти четкие грани я целеустремленность — организующую работу художественного интеллекта. Если взять простой бытовой пример: вы слышите, как сосед, спутник по работе или прогулке, задумавшись, сосредоточившись, напевает мотив за мотивом, неожиданно сопоставляемые фрагменты! Иногда даже кажется: что за странные ассоциации? В чем tertium comparationis — подразумеваемый импульс сравнений я сближений? А оотом выясняется, что связь очень тесная с клубком мыслей я замыслов глубоко обуславливала именно такую, словно из неожиданного всплывших аэнес, цель итогающей я вызываемых ими чувств.

Грг я довел своих выявлений сонатности до масштабов симфоний, до величавых обобщений. Его экскурсы в саги я предания старой Норвегии точно не прерывали в нем ни симфониста, ни оперного драматурга. Но достаточно я найденного.

У нас в отношении музыкантов прошлого века господствуют еще слишком недетализированные или вульгарно обобщенные, или грубо разобщенные представления. Это было еще простительно самим современникам (Григ, как мы видели, в статье о Моцарте, касаясь искусства линии в музыке, упустил мелодиста тончайшего рисунка Гунно и даже Бизе, хотя партитуру «Кармен» не любил выпускать из рук, наслаждаясь мастерством), но не теперь. Так и искусство Грига все время трактовалось или в какой-либо не говорящей преувеличенности (например, Мендельсон Нордрак), очень преувеличенной, или вовсе изолированно.

Мне кажется, что именно *сонатное* в Григе позволяет связать его чувство и мышление, душу и дух его человечнейшего искусства с целым рядом поколений, качественно разных, в зернах же своих обладающих потенциальным тождественной целеустремленности. Наблюдения подобного рода впустили мне мысль закончить работу о Григе эссе-ром, очень схематичным, по необходимости, в григоскую сонатность. Тем более, что и в этой области музыки Грига свойственна глубокая общительность и, потому, широкая отзывчивость на нее во всех слоях исполнителей и слушателей.

ИЗ ОБЛАСТИ ЮГОСЛАВЯНОСКОГО 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-культовыми, а лишь в силу ряда условий приспособленными для культа), чем это казалось. Сделано в данной широкой области совсем немного. Но современные события требуют совсем иного аспекта на содержащийся в ней — в сфере музыкального славяноведения — круг явлений (круг, все более расширяющийся), и потому немногое сделанное в свою очередь не удовлетворяет, взывая к пересмотру и восполнению. [...] Мои экскурсии — всего лишь тропинки и заметки. Даже собиравшийся постепенно мною, находившийся у меня собственный материал частью рассеялся, частью погиб, а материалы, имеющиеся повне, не всегда доступны. Словом, недостатки экскурсов мне ясны, известны и понятны. Но я все-таки записал их, так как, мне думается, они своевременны, а время — сейчас особенно — не ждет: пусть эти экскурсии дадут толчок и для более плодотворных и обстоятельных. Но позволю себе добавить, что в них, при всем несовершенстве и лакунах, сейчас неизбежных, есть мысли, заметки и догадки, которые могут заинтересовать.

В истории русской музыки линия взаимодействия с общеславянской длится издавна — это известно. Но ее идейные оттенки расчленили и выяснены мало. Светская русская музыкальная культура в XVIII веке, особенно при Екатерине II, затем в XIX веке, в очагах дворянской музыкальной культуры александровской стилистики, сперва на кощках общеславяно-славянской интонационной стилистики, затем на кощках общеславяно-клавесинных интонациях в «перелете» с русскими и славянскими интонациями песен и кантов. Можно говорить о немом одобрении интонационных особенностей в музыке. По мере развития в литературе сентиментализма, а затем пылкой романтики все чаще славяно-русские стилизации, вызванные вполне 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 общеславянский и общерусский ин-

тонационный комплекс или своего рода словарь, из которого черпает большинство композиторов. *Славянское* (вернее, *русско-славянское*) у Глинка занимает весьма значительное место, а в «Русладе» обнаруживается как прямо обобщенное — думаю, что и преднамеренно вышукное — явление по всей тематике эпического Киева.

Линия эта поддерживается у Серова в его «Рогнеде», принимает новые очертания у Балакирева, которого можно назвать композитором-славяно-слогом и, наконец, красиво на почве народно-поэтических восприятий сластолюбия расцветает у Римского-Корсакова, проходя сквозь все его творчество и тесно сплетаясь с русско-национально-песенной приправленностью.

Но все это лишь одна сторона явления. Есть и другая в данном музыкально-культурном многограннике. И среди существующих — ясно вымеченная связь русской песенной культуры с многовековой и многоязычной культурой мисоса Средиземноморья и далее к античности. Тут в новом аспекте выявляются и роль музыкального влантизма, и открываются богатые перспективы в отношении истоков и взаимодействия музыки славянства с «музыкальными языками» Кавказа и Армении.

Далеко не таким сильным выступает итальянское влияние: наоборот, Италия питалась у южного славянства и так называемого Ближнего Востока, — при Средиземноморье и Черноморье.

Углубляясь далее, скажем, что поражающее всех мелодическое богатство музыкальной культуры Византии эпохи великих византийских классиков музыки не может быть объяснено без осознания пышного и давнего оседания глубоких впадин славянской песенности в прилегающих к этому музыкальнейшему городу славянских странах. Общеизвестная выдающаяся музыкально-организаторская роль и значение чешской культуры в данном отношении; сейчас, пожалуй, одним из центров притяжения для русского исследователя становится музыкальная проблема Балкан, с их действительными залежами народно-песенных культур и нитями высокой культуры питаний и ритмики, образно-пластической, тянущимися к античному мелосу трагедии и массовой хоровой лирике.

Я завядаю 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 сознания несомненности прочих всечеловеческих связей русской и славянской богатейших народно-песенных культур с прекрасными источниками мисоса — как питательно-выразительного языка человечества, языка, столь глубоко противоположного в своем истонном гуманизме всем личным физизмам с его цивилизованным варварством.

Что касается возможности нового приближения к проблеме античной ритмики как эмоционально-образной пластики с точки зрения ритмо-янтонаций русско-славянской народной песенности и форм массовой хоровой лирики², то мысл в данном направлении у меня были столь тесно связаны с пропавшей моей работой о ритме древнерусской живописи, что лишь восстановление этой работы, сейчас для меня затруднительное, даст возможность выполнить последующую — о новом аспекте в отношении античной ритмики. Упоминаю здесь об этой досадной лакуне потому только, чтобы вообще обратить внимание музыковедов именно на образно-пластическую выразительность ритма не только в истонных крестьянских обрядово-хоровых напевах, но и в более широкой сфере, ибо, например, следы хором можно различить и в древнекультуовой лирике. В особенности

² Включая область речитаций.

интересна своей ритмо-мелодической содержательностью широко развитая сфера сербского коло — хороводной плясовой песни. Вообще сербская народная песенность — одно из прекрасных достояний общечеловеческой лирической культуры, вклад народа, обладающего чуткой душевностью и высокими героическими помыслами.

Взаимодействие между музыкой западноевропейского славияства и русской музыкой всегда было осязательным, и в XIX веке все почти крупные явления русской музыки (Глинка, Балакирев и «Могучая кучка» едва ли не в целом) это обнаруживают.

В последний момент перед окончанием экскурсии, благодаря вниманию и любезности проф. Е. В. Гиппиуса, 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, тонкость песен — при наличии чуткой, крайне детализированной записи — просто не поддается описанию и ускользает от читателей. Напевы этого сборника изданы не в обобщенно-схематизированном, а в интонационно-инвентаризованном облике, что достаточно редко для изданий западноевропейских народных песен. Тем самым глаз уже видит, как *леска поет*, как дышат напевы, — проолываясь дыханием и растворяясь: раскрывается жизнь мелодии, спеленной из обязательнейших напевов, ярко-славянски колоритных. Любопытна в некоторых из них переключка с глинкавской мелодикой (причем о каком-либо взаимознакомстве тут не может быть и речи).

Не смея далее задерживать внимание читателя, я заканчиваю предисловие на данном упоминании об одном из привлекательных побегов народной лирики славянского Запада, хотя еще о многом хотелось бы здесь вкратце рассказать, соприкасаясь 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 воссоздать в словесных образах бережно хранимое слуховой памятью впечатление от игры произведений Шопена четырьмя русскими композиторами. Собственно не игры в смысле концертного исполнения, а патентованные мысли Шопена и мысли 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. Блуменфельда, память которого всегда глубоко чту, как одного из беззаветно преданных музыке скромных, но чутких, беспредельно чутких людей-артистов. Но не буду подробно говорить об исполнении Шопена С. В. Рахманиновым, величайшим пианистом нашей эпохи, так как пришлось бы вести речь о виртуозно-концертном воспроизведении: интронирования в данном здесь смысле шопеновской музыки *композиторами* Рахманиновым мне слышать никогда не приходилось! Шопен в концертном исполнении Рахманинова — музыка в лагах строгой интеллектуальной дисциплины*. Мне же здесь хотелось говорить о Шопене как явлении, выраставшем в непосредственной беседе, в живом обмене мнениями с названными композиторами, когда в пальцах композиторов интонировались тут же высказываемые мысли о нем, среди соответственно эмоциональной атмосферы.

* Страстно-романтическое, увлеченное исполнение Шопена Ф. М. Блуменфельдом при всем своем пианистическом совершенстве не достигало тонкостей фразировки Лядова и присущей его игре интеллектуальной аналитичности. Образ Мицкевича сопровождал Шопена у Блуменфельда, и его передача была *логической музыкой*, исполнение же Лядова даже можно бы назвать и «интеллектуальным» и «внеэмоциональным», ибо эмпония растворялась в музыкальном *esprit*, в «одухотворенной разумности». Если сравнить его игру с рахманиновской пассивной, в «одухотворенной разумности». Если Рахманинов довел до стиль монументальной классцизма; по сути различия новов. — Ред.), то песенно-мелодическое начало редит его фразировку с лядовской. Общее есть и в сурово-дисциплинированном эмоциональном топе. Но вот линия баллакиревской иронии как-то пачкала из русского постижения Шопена. Если не касаться шопеновской музыки, то только в игре юного С. Прокофьева, в особенности в перчаточности удара нечто родственное Балакиреву-пианисту — только в дикой динамике — «мелодичность» характера. И даже у старика Балакирева еще выдал юношеский задор и — это композитор «Тамары»? Начало «Нисмена» — вот типично балакиревский пианистический тон и удар. Таким запомнилось звучание его игры.

С Балакиревым мне пришлось встретиться раза три, один раз в очень дружественном ему петербургском семействе, где он властно и прощически покой, с по потухшим еще пламенем в душе. Остальные разы — в его домики на Коломенской улице. Великий музыкант — в тесной

Как облик совершеннейших гравюр, хранятся в памяти впечатления от этих кратких встреч: так глубоко прорывалось в сознание все в Балакиреве — тош речи, жесты, движения, взгляд, манера глядеть, улыбка, и за ней 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 близком Балакирева слышалось что-то уже старомодное, а бы сказало, «гензельтовское» (не «фильдовское»), но, конечно, насыщенное властной мыслью. Сперва игра провозгладала впечатление пальцево-сухой и, при строго чеканном ритме, все же очень своеобразной, упрямо своеобразной. Нервности — ни-ни! В каждом обороте слышалось: я вот так понимаю, а вы, тут предстоящие, должны беспрерывно этому подчиняться. Печали мало — я шопеновский бисер мелькал: как рассыпавшаяся по поверхности ртуть. Форма чеканилась из строго архитектурически распределенных отделов (особенно в мазурках). Вообще, всякая деталь в балакиревском произведении Шопена подавалась риторически. Перед игрой он «швырнул» хозяйке дома, повидимому, бывшей его ученице: «Шопен вам не дамский угодник», а спорившему с ним о классической русской поэзии студенту (Балакирев восхищался поэзией Хоминова, философической содержательностью его стихов и даже их чеканностью за счет нежданно умишляемого им Лермонтова): «музыка не офицерская прихоть — вот в Шопене еще дышит настоящий Байрон «Манфред» и «Кавказ»!»

В этот раз у меня было впечатление, что Балакирев нарочито и вызывающе снимает с Шопена все, что содержало хотя бы намек на «ушугодис», на любовную романтику. Уже играя, он проворчал: «Никакого Мюссе¹ и уж, конечно, ни юнкера, ни лидепства!» Несколько мазурок были все переведены в жесткий акцентный ритм с очень подчеркнутыми бесцельными sforzando и гравюрами — словно точки слез — «портamento». Он словно избегал «кантленных лиц». Временами создавалось впечатление, что он намеренно подчеркивает «костлявость» фортепиано, пытаясь склеить шопеновской музыки. Одна из примечательнейших мазурок Шопена так и прозвучала — словно данце пасабле с гольбейновских средневековых образов. Через несколько лет потом я в Базеле уже вспомнил Балакирева при виде знаменитых фресок; я сознавал прозвучала памятная мазурка, исполнявшаяся им жутким шепотом, т. е. мрачно, но не печально. Особенно выразительны были «брызгающие» прохлещские sotto voce**.

Основной средий «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 ясно

* Оригинальный петербургский студент, волекая перед этим Балакирева в беседе о Лермонтове, явно хотел «угодать» Милую Алексеевну, памятуя о превосходных его романах на лермонтовские стихи, но попал, очевидно, в «большое место». Лично у меня всегда было впечатление, что с той «серией» балакиревских романсов с лермонтовскими жемчужинами музыка-поэзия у композитора связала какое-то оставшееся «глубоким следом» морщины старого угаса, жидкое, сурово скрытое, в сердце законченное воспоминание.

** Разумею мазурку еп-мполор, ор. 33, № 4.

заставляли вздрагивать. Средили часть — колибельная, нарочито монотонно фразирруемая, но также с ощущением дальних переизвонов. Колокол, с тонкой педализацией, скупой, но в самой своей скудости обладавший выразительностью, т. е. в меру и к месту. Так звучит колокол на амбусах, в горных убежищах, в Альпах (покою на Сен-Готгарде!).

Балакирев владел своей продуманной философией музыки Шопена, и в строгости и суровости, в асиметричности фразировки чуялось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образов тех людей, что умели отстаивать свою правду. Вообще во всем обилии Балакирева, когда в устах его замолкала злобная заведка и голос становился «кантиленнее», заключалось то, что можно было бы назвать: *убеждение*. Это было и в его плачище*.

Совсем, совсем иной Шопен открывался в эстетически изящном интонировании Анатолия Константиновича Лядова, при удивительно элегантном туше и благородстве фразировки, при утонченной, напоминавшей скриabinскую**, педализации и красивой по изысканности мелодического рисунка чеканке формы: именно через мелодию рождалась у Лядова шопеновская архитектура. Во всем этом чувствовался выразительный «эмоционализм», даже словно щегольство «гайсликнавства»¹, «музыкой как формой», интеллектуальным холодком! Только подмечая очень тонко выделяемые Лядовым характерно шопеновские «вкусовые» (Глинка бы сказал — «аломы») 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: приходилось иногда постоять на площадке лестницы перед дверью его квартиры, чтобы не прервать игры. Нелегко бывало добиться «перевода», приведенного им (как учебный пример) фрагмента из Шопена в цельную законченную *акварель*, чем и являлось лядовское интонирование, например, предлогов: третьего — соль-мажорного, десятого — до-двез-минорного: Лядов играл его «воздушно», по-скрибински, не слитком оттеняя «хоральность» надиасов; обоих диасторальных, одиннадцатого — си-мажор — и двадцать третьего — фа-мажор, звучавшего у него изысканно-живописно-импрессионистически светло: Лядов любил свет-цвет в живописи, и в его игре это тоже проявлялось больше всего в ля-бемоль-мажорных мазурках Шопена. Они звучали (две ля-бемоль-мажорные: ор. 7, № 4 и ор. 41, № 4) как освещенные солнцем сквозь ясные стекла интерьеры-балконы дома в саду или парке в картинах лириков «Мира искусства» и «Союза русских художников». Мазурка ор. 7, № 4 для меня стала своего рода звуковым образом Лядова.

Как и музыку Глинки, он знал Шопена в совершенстве, но скромно признался, просматривая до-мажорные и соль-мажорные мазурки (он выбирал из них по просьбе С. П. Дягилева* для оркестровки): «Вообразите, я играл Шопена словно пиятутка, сентиментальная, е не слушающая голосоведения, теперь же, что делать с голосами, требующими в оркестре четкого доведения? Нельзя же их затуманивать, как в фортепианном изложении! Очень, очень трудно сладить с этой искусной пла-

* Слышал я и исполнение Шопена С. М. Ляпуновым у Д. В. Стасова. Правда, чем-то я так, что затрудняюсь словами передать отложившееся впечатление. Серьезность в благородстве — вот то главное, что запечатлелось, и рядом — виртуозность, закрывавшая и душу музыки и душу композитора-исполнителя.

** Игру Скрибина Лядов очень ценил, лишь нарядно ворча: «Ну, зачем позирует и нервничает на эстраде — могут принять за «крякание» и перенести на музыку, а ведь это у него все «естественно!»

украшены лишь две щесы, инструментальные Глазуновы), и которой уже приплыли...

В лядовском музицировании облик Шопена становился ясным и светлым, «красивым» — по-галицки — в кантабене, и по-пушкински — со строго классическим чувством меры и без малейшей неровничкой плавности. Топ Лядова был неглубоким. Иногда, казалось, его чуткие пальцы не лежат, а плывут над клавиатурой. Но мелодия пела, правда, не вызывая ощущения локальности: всегда чувствовался в игре тонкий инструменталист, с любовью, «пальцево-чистенько», натирающий каждый орнаментальный завяток...

Иное у Глазунова. Шопеновская музыка в его передаче принимала очень сочный, «плотный» облик, человечески-благородную окраску, но без внешнего шегольства и риторического пафоса. Очень красиво подчеркивал Глазунов *танцевальное* у Шопена, вовсе не стремясь затуманивать остроту ритмов, пластички движений, «язык пауз» (эмоциональный топ и страстность (без нервических преувеличений). Всем, кто знает, как дирижировал Глазунов, — все это, особенно «игра ритмов», покажется непонятным. А между тем в Глазунове за роялем, при его массивной, плотно сидящей фигуре, с неразлучной сигарой во рту, не таялось, а наоборот, открывалось в пальцах живое, «творческое» владение музыкой: он спокойно ленил звуками образные «веселые» формы, причем ритм всегда живо ощущался, как пульс, как мера и стимул движения.

Вальсы Штрауса дышали полнокровием и чувствительным топусом, 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».

Топ Глазунова был глубокий, мягкий, теплый, оальцы «вязли» в клавишах, а звучность могла быть и массивной, и рокошущей (первая часть сюиты «Из средних веков»), и задумчиво-кантабеленной (лениво трубадура — оттуда же), и воздушно-романтической, как в утомленном фантастическом вальсе из «Раймонды». И во всем вместе с тем ощущалась русская задумчивая простота и простор дыхания, свежесть чувства и *эстетичная* лирика. В пианстическом отношении мне многое нравилось в глазуновской игре: странно, даже его симфоническая музыка звучала в рояле не только теплее, но и краснее, и пластичнее (например, я был просто восхищен тоном русской пасторали первой части седьмой симфонии и медленной ее частью, колоритом светотей в сверло восьмой, философичностью содержащая медленной части, оттуда же, и мощным становлением музыки первой части этой симфонии). Глазунов всегда прекрасно фразировал поступь массивных величавых аккордов (например, начало Andante евоей седьмой симфонии, до-минорный и си-мажорный прелюды Шопена, фрагменты из третьей симфонии Бородиня, так мы и не записавшие — с непонятным для меня упорством).

Переводя все сказанное на исполнение Глазуновым Шопена, не решился бы я говорить о каком-либо четко оформленном стиле живитированья. Глазунов играл так, как любил и чувствовал: музыка Шопеновская становилась в его фразировке музыкой, передаваемой большим музыкантом, притом русским музыкантом, инструменталистом крупных форм и мастером полифонии. И если шопеновское терло у Глазунова лично-шопеновское и расплывалось в общечеловеческой лирической общительности, то в плане глазуновского музыкального мышления музыка Шопена обояруживала и некоторые новые *рельефы*, обычно не замечаемые. По свойствам своего пианства Глазунов передавал Шопена так,

Полифонизирова Шопена, Глазунов не «дематериализировал» ткань музыки: звучность оставалась плотной и сочной, но без тонкого раскрашивания, без импрессионистской «звучности как сияния». Глазунов скорее ощущал в Шопене элементы *органа* (особенно в пюкюрнах, в фампюрной фантазии), чем красочно-живописное становление. И любил такие несмысленные, тесно слитые «хоральные композиции», не пытаясь их расслабить: тут звучало что-то аналогичное плотности глазуновской пастроуевоки...

Слушать Глазунова-пианиста мне чаще всего оряхлало в деревне Старожилков (за Парголовым), где обычно жил летом Стасов. Глазунов приезжал к нему раз в неделю к вечеру и много с удовольствием играл, возвращаясь иногда домой, на извозчике же, в Озерки поздним часом через Шуаловский парк. Выдающийся, высокопарный музыкант чувствовался в простой домашней обстановке за роялем. И инструмент этот был для Глазунова истинным выразителем творческих мыслей. Загадкой остается, куда же девалось все чуждо пианистическое и очень *свое*, что было в фортепианной игре Глазунова, если сравнивать бывало его фортепианные пьесы и даже концерты с сонатами с его подлинным чувством фортепианности, раскрывавшимся за инструментом? Впрочем, как и Шопен, его собственные вещи (первые части сонат, например) звучали в его интерпретации тоже и тепло и с той же оластикой голосоведения: значит, было в его пальцах что-то, что не передавалось нотной записью: своя природная интонация, передававшая непосредственно мысль, а запись становилась «отшлифованным словом». Ведь и Рахманинов лишь постепенно научился интонационно-точно пианистически фиксировать свой замысел во всех деталях. Глазунов же не был настоящим пианистом...

Перехожу к передаче Шопена Феликсом Михайловичем Блуменфельдом. Здесь трудность воспоминания заключается в невозможности уточнить словом поэтичнее впечатление 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 Микшевич, и шопеновская музыка звучала в его пальцах, как стихи великого польского поэта, романтика в полном смысле, лирика неизбывной душевной силы. Блуменфельд, помнится, летом на Украине не расставался с томным Микшевичем, и польский язык в его интонировании переливался в музыку — до сих пор слышу «Крымские сонеты». Когда за роялем Блуменфельд переходил к Шопену, начинался гипноз: действительность вокруг насыщалась эпохой Микшевичем и Шопеном, всматривалось сквозь музыку пламя Польши, великой славянской страны, с ее вековым страданием и борьбой за право быть самой собою! В передаче Блуменфельда Шопен насквозь и до конца, до мельчайших мигров его музыки и отразившейся в ней жизни его родины и его собственной личности — поляк, как и Микшевич, поляк — непостоянный романтик с пламенным сердцем, с чувствами, мятежно, трепетно-отмеченно пастроуевоки. То что уже было порой в исполнении Балакревца — *набитое* в шопеновской музыке, в музипировании Блуменфельда, в роскоши фортепианных красок, свойственной его игре, становилось «поэзией о эпохах», своего рода «музыкальными метафорозами». [...] А параллельно — культ чувства, культ любви и женской лукавой ласки; возрождались пленительные видения польских девушек и женщин примечательной эпохи вокруг и около 30-го года прошлого века. В игре Блуменфельда никогда нельзя было почувствовать овражуженного Шопена — Шопена в обстановке парижских высокоинтеллектуальных салонов и в кругу Жюль Занд. Довелась олавянская культура чувства и — что особенно ценно — народная, сельская, помещная Польша, лирика ее

рук. Он сам мне по раз демонстрировал *cantabile* тоном, вызываемое кистью правой руки, и приговаривал при том: «У Автона (т. е. у А. Г. Рубинштейна) подметил». А на мой взгляд, это у него было природное. Играл, он до реализации звука в ударе уже интонировал музыку в себе. Как образно-звучковую мысль, — для меня это несомненно. Когда Блуменфельд рассказывал как-то мне, в чем заключался «секрет» его выразительнейшей игры открытых партитур и клавиров, я понял до конца его музыкальную природу, ибо мне секрет этот, зависевший от долгого воспитания собственных способностей слуха, был и тогда достаточно знаком (культурация моего тесного общения с Ф. М. Блуменфельдом — лето 1915 года, после чего встретил не по нашей вине стали реже, а когда потом он переехал в Москву, — совсем досадно редкими). Скромный, талантливейший музыкант и прекрасной души человек, он оставил в моей жизни глубокий след, а в эволюции моего постижения Chopin'овской музыки (побавлю — и Мицкевича) занял громадное место. Я счастлив, что в восстановлении «устной традиции» об исполнении Шопена русскими композиторами я смог остановиться на незабываем для меня имени Феликса Михайловича.

Совершенно исключительное явление в области высочайшего интеллектуального художественного мастерства — исполнение Шопена *С. В. Рахманиновым*: преломление творчества великого польского поэта-музыканта в творческом аспекте великого русского композитора-пианиста XX 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 перехожу за грани очерка — в сферу большой концертной эстрады — к «стилю монументального Шопена». Но не упомянуть здесь еще раз столь замечательном перевоплощении музыко-поэзии польского гения композитором — создателем монументального русского пианизма современности было бы равносильно непротестительной глухоте по отношению к настоящему времени во имя искушений прошлого.

Сам яркий и глубокий мелодист, Рахманинов в своем возрожденном Шопене, конечно, *творил жизнь мелодии*. И естественно, что пытаясь почувствовать шопеновский мелос в его пальцах — извнякясь за словообразование — «сруеет», становится более северо-восточно-равнинным, выходит из атмосферы парижского художественного интеллектуализма блестящих талантов эпохи Бальзана, Берлиоза, Жорж Замд, Листа, Мюссе, Россини и пр. и пр. в «плеер» русского северо-лесного птамопроявления. Мелодия Шопена насыщается мужественно-эпическим колоритом и особого качества распевностью: каждый тон красуется, опекая себя.

Но жизнь мелодии осуществляется в параллельном содружестве с пластикой и ритмостроительством в суровых и классически стройных формах: ли единого мига раслиывчатости и рыхлости! Всегда закованная в строгие влущения разумности, определяющая каждый момент своей воступ властной сдержанной волей — мужественная интонация. И вместе с тем: нет показного поэпрования, нет рисовки, нет самовлюбленной «агрессии», — но мудрая простота, задумчивость, сосредоточенность, ощущение всегда разумно взвешенного каждого «слова». И это ничуть не мешает проявлению могучего темперамента и блеска там, где это позволяет себе художественная воля и создавшее (оно «всегда матеку») мастера — зодчего тоном. [...]

Ленинград
24 августа 1962 года

Как тяжело, в целом, объять мир этой музыки! Здесь вся Польша: 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, в его венах проходит жизнь. Можно опустить в музыку мазурки и родные Шопену пейзажи, и жанровые бытовые картины: это своего рода дневник наблюдений, где неожиданное на каждом шагу может задержать внимание, но где непосредственно душевные чувства могут с такой убедительностью привлекать слух, что неожиданное перестает выступать на первый план. Впрочем, правдивость диктует композитору и простоту, и замысловатость высказываний, и глубоко субъективные ощущения, и полнокровные «портреты» быта. Анализы мазурок Шопена, особенно по линии раскрытия их народной «фольклорной» природы, содержат очень много поучительного. Но обаяние музыки, замкнутой в этих скромных по формам цветах фантазии композитора, таково, что каждый раз, впавшая в них слухом, чувствуешь себя перед ним, как перед новым находками высокого искусства, и удивляешься, как же это до сих пор проходил мимо столько умных, глубоко осмысленных подробностей? Или — совсем обратно, слушаешь каждую мазурку, забывшая об искусстве, о художестве, а как первозданный человек, у которого впервые глаза и уши прозрели перед красотой действительности: он еще не осознал, что, почему, как и откуда в этом мире для него мира впечатлений, и лишь спешит запечатлеть в памяти своей отдельные явления, давая каждому ошеломленное имя. Никакие рассудочные соображения при таких непосредственных встречах с шопеновскими мазурками, обогащающих наш внутренний мир, уже никакой роли не играют. Как ценнейшее воздействие музыки на данном этапе, ибо тут, в подобные моменты, музыка порой очень отдаленного прошлого вдруг становится музыкой настоящего времени.

Подобного рода описания, конечно, трудны, как всякие порывы художественно-образного мышления с одного языка чувствований на другой: обычно — это подмечалось множество раз — ускользает едва ли



THE GREAT DEED.

но самое существенное из образности содержания «оригинала», т. е. несказанного на языке данного искусства и в своем только-личном смысле недоразумимого. И все-таки потребность в таком «пересказе» неминуема, ибо музыка — идейный мир, и в ней ценно как то, что звучит, так она является. К числу произведений, всегда философически представляющих воспринимавшему сознанию в той же мере, в какой они обладают непосредственно эмоциональным воздействием на каждого «нескупленного» в тонкостях художественного познания слушателя, — а такое совпадение свойств обычно является признаком глубокой правдивости искусства, — принадлежит едва ли не вся музыка Шопена. Но при этом мазурки занимают особое место: интеллектуальное в них в сильной мере поглощено свойствами чувственно-палящего, конкретное, порой вплоть до тщательного-натуралистического образности: поза, жест, поступок. Пластичность ритма почти диктует и слуху и глазу бытовую картинность, портретность, углубляемая мысль. А рядом — глубина лиризма уподобляет восприятие в тонкости психо-реалистического анализа, в свою очередь, выявляя интеллектуальное, эстетическое содержание звуково-мыслимого.

Ритмо-конструкция, архитектоника мазурок довольно просты: обычно трех- или двухчастные сопоставления мелодических идей, то отчеркнутых друг от друга, то связанных, составляющих единую цепь. Но если попытаться слушать не по отчеркнутым отделам-схемам, а хотя бы по признакам «качественности формы», — открывается за примитивностью схем необычайно многообразие: мазурки-песни, мазурки-фолло, мазурки-думы (своего рода лаконичные симфонические *Adagio* и *Andante*), мазурки — романтические элегии, лирические арпеджо, пастораллы, мазурки — массовые танцы среди «пленера», как у старых фламандцев, мазурки «интимного тона», словно монологи «ведные с собой», мазурки провинциального склада, словно тонко зарисованные среди наблюдений над «челювками» очерки, мазурки — юморески шаловливые, притягательная игра воображения, мазурки — «у пропасти жизни: тема песен и плясок смерти, мазурки — сказки про весну и про девушек, мазурки — похоронные хоралы, мазурки — свадебные перезвоны. Границы настроений — беспредельны, диапазон звуковых образов вызывает многообразие живописных ассоциаций — от пейзажей «искусных построений» Клода Лоррена¹ до унылой игры в простодушный жанр барбизонцев², от чувствительной лирики Греза³ до «массов непорочности» женщин и девушек французских литографов 40-х годов. Впрочем, если переходить к аналогиям из области «искусства слова», то лично во мне высказывания-афоризмы мазурок в их последовательной доли всегда вызывают много и многими романтиками варьированные «нпты рассуждений Обермана» Сезанкура⁴, только «лаконизированные», сгущенные музыкой и насыщенные искренностью, с полным отказом от себялюбования. Пожалуй, более подходящей аналогии нет. Когда Шопен в одном из писем говорит: «Для буржуазного класса нужно нечто удивляющее, механическое, на что и неспособен»⁵, — он точно определяет состояние духовного одиночества страстного лирико-драматического характера, каких было не мало тогда, родственного «монологическому складу» Обермана Сезанкура. И жажда людского общения и «правды женского сердца» все время сочеталась у таких людей с сознанием неадекватности «вадерерства» — странничества и самопатланичества. Это, конечно, «ведущий тонус» мазурок, а их опора —

¹ Письмо к г-р. Альберту Гриммале из Лондона от 2 июля 1848 года. («Письма Шопена». Музыка, М., 1929, стр. 322).

сущность его искусства: и его природу, и его душу и его, проведенный сквозь призматическую тогдашней современности, материал. Пожалуй, по замыслу: «вход всему вульгарному, пошлому запрещен!» — музыка Шопена оказалась единственной! Единственной уже потому, что строжайшее запрещение входа «вульгаризмам» никоим образом не препятствует общению с этим искусством каждого человеческого, открытого человечности сердца. Никакого предъявления «свидетельства о правах знатока» для доступа в сады, парки и оранжереи интеллектуально высокого мастера нет в художественной культуре Шопена — искусство глубоко, по существу своему демократично и вседоступно, как жизнь сердца...

Вместе с тем это искусство, являясь в историческом аспекте, уже звучит и как эпоха пенхия породившей его эпохи, но как «Одиссея», — можно сказать, — «от противного», от противления духу, не потерпевших своей человечности в своих странствованиях по крутам буржуазного капиталистического ада на земле. В том смысле, в каком Шопен не отдавался соблазнам этого ада, не продавался ему и действовал «вдоль своей линии», свой культ прекрасного, он был рыцарем одиноких, заблудившихся в метелях эстетического «спекулятивизма» души. Но и это рыцарство, этот аристократизм не только не сделали его искусство субъективистским искусством для немногих, а, наоборот, обогатили его чуждостью и — я бы сказал — особым складом женственности: ощущением материнской ласки, женственностью не абстрактно-идеалистической ласки, но и не грубой, чувственной. Музыка Шопена, конечно, полна «любви» — это одна из ее сфер, но в грубой чувственности ее упрямить невозможно.

Все сказанное находит свое особенно емкое и тонко прочувствованное выражение в мазурках — в прекрасном садоводстве музыки Шопена. Иногда, выходя из них, трудно отказаться от мысли, что перед нами Ватто² музыки — так чувственно-реальны и полнокровны образы Шопена и в то же время так обязательно хрупки, в особенности, если вспомнить лучшее в зарисовках Ватто, где он является мастером непосредственного наблюдения, «коллекционером людских характеристик», мимичи обязательную жеманность как условность — для нас — «предварной эпохи».

Когда проигрываем мазурки друг за другом, первое впечатление многообразия сменяется ощущением пронизывающего всю их череду «дуализма чувствований». Вот в ритмы мазурки влиты грустные, типично славянские палево-пластичные думы; вот сознание композитора касалось граней сумрачной меланхолии. Вдруг — солнце, свет, трепет жизни, поздравление, ласка, танец, игра. Среди радостей — обломок: проходит, оно затеплит мазурку неба, и в мелосе мазурки — тень скорбей. Вплоть лучи солнца, но заплеска жаворонок и своей литонающей плавнотой, как народная протяжная распевная мелодия, «опевающая» долго-долго топ за топом, прежде чем слиться в другую полемку. — называет лесное томление: образ неизбывной душевной горести. Ущемленная в своем чувстве общительности и приватности, душа великого артиста выступает со стороны своих сумрачных состояний. Мрак глубже. Тогда мрачнееют. Красочность ярких тональностей уступает место детализм южнотемпературности, вплоть до полного погружения в область мрака: Орфей ходит в паркетной тени! Нет радости, нет плетов, нет асцени дуги и хорошево сменяющихся девушек. Наступает «ночь души» и средь луга — погоня воображения за ускользающей тенью Зарядки, за миганием полного полноты любви... Но призраки исчезают. Вара буйного веселья

² Для всего данного очерка в пользу «оксфордского издания мазурок Шопена: The Oxford original edition of Frederic Chopin, vol. 3. The Oxford University Press.

юность, хороводы боттичеллиевской песни возрождения, зови заздрав-
ные песни и праздничные задорные ликования, как на картинах пер-
востого унесши «смыслы» жизни у старых фламанцев. И вновь, тем-
новое облачность... Это, если вслушаться в мажорки подряд,opus за-
оусом.

[illegible]

Этой напевности соответствует р. 7, М 3 по образному впечатлению (не по характеру тона, ибо тон ее — страстного пренияния!) любовной беседы, то шопотом, то ярким смелым напевом (*doice*) — своего рода серенады, прерываемой акцентами и «шумными» танца, но среди танца же ведущейся. Ее тоновальность — фа-минор. Поступь ее импульсивная, дыхание прерывистое, ферматы — протяжные, ярче в явном контрасте с акцентными моментами *sotto voce*, «интонациями» напевные друг с другом, не для подслушивания.

Мазурка оп. 17, № 3 принадлежит к сорту составных кустарничков, будто вплетены друг в друга соседние кусты. Собственно ли-беомли-мелюжная мазурка обнимает своими двумя крыльями центральную, «фронтальную» часть — мазурку мя-мжор, с ее плотными гомообразными литонажами: четыре «недосказанных» взлета мысли, падающей каждый раз, не достигая цели! Основное качество мазурки — *dolce* — порыва (*Stretto, crescendo*), но кратковременное. Поэтому впечатление — содержания, лирического воспоминания, наконец, письма, в котором мазурки, — довлеет над танцевальной действительностью.

Неотвратимая мысль, образ, идея, видение не раз устанавливаются у Шопена роизо смелеего на некоторый момент вторжением иного или даже иного постороннего мира звуковой, с тем, однако, чтобы опять занять главенствующее место в созвучии. Иногда подобного рода *idées fixe* к примеру, в одной из замечательных «пространных» мазурок из серии «мазурок певчих», мрачных, напоминающих «о жизни темей в душе» (разучено ор. 33, № 4, си-минор).

Мазуркой типа лирических ариозо и тоже рождающейся из одной послышки, попевки-идеи, является ор. 41, № 3 (Peters — ор. 41, № 4: dolce, теми не обозначен, но в издании, например, Peters'a стоит Allegretto, что, мне думается, неспроста, ибо придает ей «другую мелодию пошлостую поступь» — движение польки-мазурики, для Шопена немаловажное). Здесь ля-бемоль-мажорность оттенена красиво-меланхолическим отклонением в до-минор. Не п лафоско-напыщенный quasi-трагический, а в сущности, всего-навсего «покрывающий» мелкое сентиментальное существование с-молл многих произведений, даже пышных, — а в до-минор напеонный, в тонах Чайковского и русской демократической романсности. Раскрытием такого до-минора является задумчивая мазурка ор. 30, № 1, в характере эгоистического ариозо, из числа мазурок-раздумий «непротавленного склада»: в них мало контрастности, нет резких срывов, или же соп шоло умирается быстро вступающим *diminuendo* и «сдачей» перед грустным вопросом к сфинксу-суальбе (этого рода фатализм, несомненно, обитает в романтической душе Шопена, быть может, вызванный его болезненностью). Ведь и мазурка ля-бемоль-мажор ор. 41, № 3 заканчивается «кадансом вопроса», из чего возникает ее соприавденность к серии «круглых мазурок», не знающих окончания, мазурок с постоянным возвращением к Да саро или, как здесь, — с остановкой на недосказанной фразе. Но есть и еще более занятливо-вызывающая не столько своей формой, сколько заглушенным, «сдержанным» настроением, при всей своей приветливо ясной колоритности и очень остро ритмически подчеркнутой танцевальной средней части, где отмечается всякая, казалось бы, созерцательности! Это мазурка ор. 50, № 2, с поступью Allegretto в оттенком одна ли не беспечности и с ясной улыбкой жизни. Ее хочется играть бодрой поступью, оттенить среднюю жизнерадостным forte, увлекательным соп брио. Но характер звука указан mezzo voce, на всем протяжении мазурки не сменяемый. В издании Peters'a изложение распеваемо внутри росо crescendo и diminuendo, ritenuto и а темпо, но рiано всюду подчеркивается опять и опять. В оксфордском издании, оод редакцией чуткого писателя о Шопене Edouard'a Gansbe, издании, основанном на первом оригинальном издании и манускриптах, во всей мазурке при данном mezzo voce и очень широко протянутых ногах даю лишь одно, выступающее среди полагающихся мазурочных акцентов sfogando в середине средней части, при возвращении первой мелодии этой части: больше отвлечено нет. Мазурка получает колорит светлой элгии-воспоминания, причем лиги-арки словно бы указывают на эпический песенный характер всего катонирования. Что же это: ясная улыбка принята прошлого? Или маящая светлая надежда, робко-сдержанно высказываемая?

Контрастными нюансами насыщена ля-бемоль-мажорная мазурка ор. 59, № 2. Начинаясь приветливо «аллегреттизм» простым лирическим высказыванием, она развивается в резких сменах динамики, в капризных ладах рисунка и ритма, с сиккопами, прерывистым дыханием, властными акцентами, как речь возбужденная, полная упреков. Здесь новое преломление ля-бемоль-мажорности: темь хроматизированным



В этих четырех звонких-четырехтактах, из которых состоит вся мазурка, поражает оживленность ритма в рамках простейшего наигрыша. Шопен требует интонирования короткими мотивами, «испещренными» акцентностью и (из) и «летучей» легкой податливой игры в оттенках *sotto voce*. По форме — это «круговая мазурка», движущая, «не имеющая конца», по образу — донельзя хорошеющая цепь, бег — «рука за руку», а то лучше всего выразило бы замысел мазурки народно-русское выражение: «Победем в догоняшки!». Пожалуй, из тех же образов «сердечной» «сельской» игры, но с акцентом на пасторальность, «свирельность», а в центральной «фронтонной» части (ре-бемоль-мажор) с уходом в напевный лирический тон, словно момент «любовного любования», — родилась одна из изысканно простодушных до-мажорных мазурок — ор. 24, № 2 (*Allegro poco troppo*). И здесь сдерживающими возможностями грубо натуралистического толкования нюансами (*sotto voce*, *il basso sempre legato*, *dolce*, *sempre piano e legato*), наконец, всей концовкой (повтор наигрыша, в удаляющей взор перспективе и на затихании) Шопен указывает на то, что перед его взором-слухом возникла жанровая сцена или, быть может, видение воображения, а не действие как таковое. Наоборот, в мазурках типа ор. 56, № 2 и ор. 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 «цементирования интонационной формы» не только повторами и возвратами характерных повторов, но через появление в промежутке времени связующего «мелкого», казалось бы, преходящего интонационного «мелка», оказывающегося самым для активного слуха звеном. Здесь это интервал сп—фа, тритон, сперва представленный гармонически в сопровождении (6-й такт с начала 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 возвращение музыки к началу, к исходной повелке. Не буду утомлять перечислением аналогичных случаев «цементирования» и подобных им в других мазурках. Иногда эту роль берут на себя детали ритмо-рисунка!.. В «деревенской» мазурке ор. 56, № 2 любопытна интонационно-стилевая и колористическая роль терпких кварт «скрипки затейника» (напоминаю тут же о знаменитых григговских *Slätter* ор. 72) и, в частности, опять-таки увеличенных кварт сп—фа и до—фа-диеза, дающих ощущение красочного мордания до- и соль-мажоров, словно вцепленных друг в друга (на самом деле это единый лад с двумя вводными тонами вступити восходящего звукоряда). Кроме того, нельзя не обратить внимания на восточный органный пункт, поддерживающий терпкие интонации нагорышей, из которого рождается прелестно-вкусный колоритный волнующе-свирельный наклон (*piano legatissimo*) перед «финалом» мазурки, построенной также на перспективном удалении от взора-слуха образной жанровой музыки.

Мастерство Шопена в пользовании жанрово-фольклорными элементами как красочными и светотонными пятнами-оттенками среди «звукосла-

вызванный поображением каннибализм женский образ и мавит, лаская мимического смягченного ля-мажора, чередующегося с четкими волевыми рисунками нанизанными линиями остальной музыки. Пожалуй, в своей «Еще элегичнее по построению и еще пленительнее для слуха, благодаря чистым надохам», звучит мазурка оп. 17, № 4 (*Lento ma non troppo, dolce* ласкающего средне-баркарольного напева, чей настоятельный резкий жестом *fortissimo*) и чарует во вкусе Мюссе⁷. Здесь шопеновская музыка расцветает той уточненной сферой своего лиризма, которая следовательно берет слух в «грезовый плен».

И намеренно опускаю в до-мажорном цикле «мазурку-пастурель» с сельским колоритом «рококо» (оп. 33, № 2 — по оксфордскому изданию, оп. 33, № 3 — по Peters'у), послужившая в плавную тоимость которой поображение видит, сплутаты Малого Трианона⁸ в Версале или образ парна Лавенин — жемчужины Варшавы. Хотелось сравнить ля-мижорность мазурки оп. 17, № 4 с тоимостью полянского, уже романтическим рококо окрашенного, до-мажора, с итальянским провинциальным дуэтином — ля-бемоль-мажор — в средней части, еще более во вкусе Мюссе. Малейшая деталь: при широком плавном дыхании длительных лиг мелодий этой мазурки нельзя не обратить внимания на чуть заметные «паузы-вырезы» (в шестнадцатую долю) в коловках: такт 8-й с начала, такты 15-й и 16-й. То же — в третьей, заключительной части. Такие краткие «воздушные поделуны», разрывающие на миг мелодическую нить, соотносятся с другими характерными паузами-песурами и «маверами умолчаний» у Шопена, составляя в целом некую сферу «немой музыки» в музыке слышной, потому что на самом-то деле разрывов нет, и музыка продолжается среди молчания (любопытный пример — пауза перед началом унисонного эпизода *riapissimo* в мазурке сп-мижор оп. 33, № 4). Но здесь неминуемо останавливаться на выразительности шопеновских штрихов и пауз; это отдельный *essai*⁹, требующий многих котных плат, ибо словани мало поможешь в подобного рода очерке.

Ми-мижорная «ля-мижорность» мазурка оп. 41, № 1 (Peters, op. 41, № 2) прилежит к группам «облачных» мазурок, с преобладающим серого, туманного колорита с серебристыми нюансами. В них порою дает себя почувствовать хоровая питонация или женский голос, «моодирующий» на органою фоне (как в середине — замечательный сп-мажорный «слой» данной мазурки)¹⁰. Словом: звуко-сплутаты или «тепп» ренким и подобным настроениям. Сходные по характеру и качеству («хоральность», *пепис*) питонации звучат и в мазурке № 51 (*seuivte posthume*).

Мазурки ля-мижорной группы очень трудно передавать словами: серовато-серебристый, а порой и млечный колорит их, элечичность основного тона (*c'est le ton qui fait la musique*)¹¹ настолько доводят, что благодаря этому оттенок-перелетам светотеней становятся зыбко-нежными, уловимыми лишь чутько вслушивающимся слухом. Разве что высканно альтерированными стихами или живописью во вкусе Уистлера или орозо *Palen*¹² можно бы вызвать аналогичное впечатление, да и то музыка сама

* По существу, это не слой, а *главное* здесь высказывание, тон, что первые шестнадцатые и заключительные двенадцать «хоральных тактов» звучат обрамлением и «соларскому» центру!

[illegible]

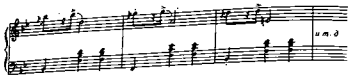
А какая невыразимая тоска ложится на сердце, когда в осенние ночи месяц одевает таинственными чарами наши сжатые нивы и пустые поля и когда на эти унылые недвижные равнины опускается обломанный свои крылья ветер, с тихим шлепком волочится среди пожелтевшей страны, — и вдруг встрепенутся, и забьются друг о друга с печальным шумом последние чуткие листики серобристого тополя.

и в это время, когда наступающий почорнивший сумрак начинает постепенно все более и более ограничивать и уменьшать доступное нашему

[illegible]

глазу пространство и вся роскошь красок тонет мало-помалу во мраке, и когда в удрученный детский полдень, уныло покачиваются истомленные зноем липы и ложатся на землю толстыми колосьями, тогда со дна души вдруг вырывается какие-то неясные предчувствия, какая-то тревога и грусть — непонятно о чем, какая-то тоска — непонятно по чему... У Шопена часто повторяется одно удивительное чувство, которое служит ему обыкновенно финалом, особенно в мазурках. Это чувство, которое испытывает человек долгого удушья, как будто он, наконец, глубоко вздохнул после долгого удушья, как будто с души его сняли тонкую, как паутину, оболочку; то же испытываем мы, когда с осенних полей вдруг исходит и рассеивается туман и над клубящейся, покрытой ивею рванной вставает солнце в ясном, холодном величии... (Шопен. Эссе — Ст. Пшибышевского). Действительно, группы «мазурок иррационального разума» ведут нас к тем «окраинным» мыслям Шопена, в которых поощая в его сознании идея о мире — каждый великий художник несет в себе такую же — словно сосредоточивает образы, порожденные жизнью «без солнца». Но стоит только выйти, наступать в цветущий сад Шопена и побороть среди многокрасочно вспыхивающих кустов роз и родеодендрона и среди яркой, сочной зелени лужаек, на которых ведутся веселые любовные игры, от осенних дум следа не остается: растет живое царственное чувство радости и, наряду с ним, в музыке вновь всплывают те волны светлой и ясной лаури, то огненно-красные и бурно-оранжевые краски — песни души, солотрещающейся всякому насилью и поющей гимн солнцу. Надо помнить, что Шопен — во умиривший в музыке невзвешенки, что печаль, занимающая глубокое место в его творчестве, откуда не отрицание радостей жизни, не скепсис, а тоже жизнь, сумрачная со стороны, неизбежная, как осень и зима в природе, что его печаль не содержит в себе «но хочу жить». Тем и трудно исполнить его «мазурок иррационального разума», что, дабы почувствовать в них величие скорби шопеновской души и трагическое содержание народных сказаний — античных о Персефоне и славянских о Мареве¹¹, надо скинуть со своего сознания невзвешенную оболочку, породившую буржуазную культуру...

Итак, возобновляем странствование по цветущему саду Шопена и пытаемся лаврять букет из отдельных сочно-жизнерадостно расцветших бутончиков. Сразу же при входе не может не броситься в глаза яркий праздничный цветочек с роскошного куста, дразнящего взор своей пламенной жизнелюбностью, страстностью (вспомогательная сон алма, переходящая в сочный «секстовый дуэт» музыка средней части). Это ре-бемоль-мажорная мазурка ор. 30, № 2 (по Peters'у — № 3), бурно «восходящая» из «ритмоаллево»: ощущение записанных солнечных лучей! Яркие контрасты (*forte*, *pianissimo*, *fortissimo*, *pianissimo*, *forte crescendo*, *pianissimo*) освещения только усиливают блеск основного огненного тона и решительность тона музыки. Конечно, это не гимн солнцу, а первое — содружество застольные песни, не раз освещающие своей бодрой лирикой страстности шопеновского творчества, это как и у Пушкина: «Да здравствует музыка, да здравствует разум!», — но в питоничных славянско-польского пафоса и с гордой, вызывающей «оазисной ритма». Как блещет в репризе мазурки ор. 7, № 1 остроты акценты шестнадцатых долей, особенно в подчеркнутую модифицированных Шопеном тактах, словно звонит сталь, гуля, прорывая воздух:

[illegible]

Маэурика эта принадлежит к числу маэуриков — «лирических поэтов» — страстной чутости, художественно индивидуальной, душевно чуткой человечествополюющей натурой: Шошен не является в них поэтом лишь «своих» субъективных чувствований. Конечно, подобные стилисты музыки не «величичные», чаще они были бы абстрактны, с надуманными эмоциями. Но в них уже переносено во «всем без слов понятное» и притом дышит

столь высоко интеллигентной (в смысле «разряженности от чувственной») целомуударной атмосферой, что всегда становится явлением общително художественного порядка, а не случайной несвоедью или «эпизодом» очередного уличения.

И мазуркам — «лирическим поэмам» принадлежит: до-диез-минорная ор. 30, № 4, с концовкой из «интонаций Марини» Мусоргского, симфоничная рондобробанная мазурка ор. 33, № 4, еще до-диез-минорная ор. 41, № 4 (Peters — ор. 41, № 1), с характерным обозначением для всего *movimento*¹²: *Maestoso* — словно элетия с героической гордой по-ступью и с замечательным своей зал'евой напевностью заключением. Это тожо одна из труднейших для исполнения мазурок: надо провести интонационные нарастание среди «колебаний пульса и светотеней страстного чувства» на протяжении слыше ста (118) тактов и величайшему гордому изложению темы *fortissimo* и найти в себе силы сосредоточиться в заключительном сдержанном, словно в словах «наедине с собой», признании: гордость гордостью, а от мучительных страданий большого и глубокого чувства никуда не уйти! Тем же содержанием, но в «пролазесении *alto voce*», насыщена поэзная мазурка до-диез-минор, ор. 50, № 3. Но ее красивое лирическое заключение «из дневников сиротливого сердца и уязвленной в своей правдивости любящей души» — уязвленной холодом безответности» — срывается конечным решительным *fortissimo* «прочь мирани!» И еще напильно о лирическом светлом тоне мазурки ор. 56, № 1, си-мажор, с любованием лукаво-приветливо реющей перед взором жемской тенью (эпизоды «на гранн вальса» — *rosso più mosso, leggiero* и шибемоль-мажоре и при повторе в соль-мажоре: их можно назвать «веберовскими ремьянсиями»).

Здесь слышится обаяние, присущее всем музыкальным страницам Шопена, которые хочется называть «лунными», в том далеко вперед «последующегоновским» романтическим видением, какпе не раз вызывал русский балет в художественных образах «Шопеннани», «Spectre de la rose»¹³, «Жизели» и «Лебединого озера». Но, конечно, в существе своем, только *лавец* Павловой и Ипписского можно было бы сравнить с «поэтикой в пластичной танцевальности» в музыке, как она высказалась и обнаружила себя у Шопена.

Страстная речь, неизбежно люющаясь, чтобы сполна передать взволнованное чувство и заверить в «верности сердца», слышна в непрерывном своем развитии в фя-диез-минорной мазурке ор. 59, № 3 (*vivace*). Признание, просьбы, молябы, совместное переживание чувства, радость созерцания красоты и т. д. и т. д. — можно назвать девь словесных метафор, как при описании любой из мазурок-поэм Шопена, в все же не охватить прелести музыкальных оттенков его колорита и светотеней, всегда все-таки «звучкописно по-своему» выявляющих миллионы миллионов раз вослестые человеческим искусством перипетии все тех же и печно индивидуальню новых испытаний любви». В до-минорной мазурке ор. 58, № 3 — в звенящих томально-смежных эпизодах — лирически сдержаннее в элегически папеее, не безстрастно, но вне порывистости страстности высказаны те же волнения, те же тревоги и радости.

Когда вновь и вновь возвращаешься к неуязвемому букету внешне «мазурок-поэм», испытываешь прежние обаяние, и кажется, что каждая из них лиричнее другой, по своей сердечной правдивости, а следующая — лиричнее самой лиричнейшей из предшествующих. Очень нелегко заставить слух вникнуть в детали интонаций, и тогда, оказывается, в этой мазурке лирик наслоены глубоко «разностные» до расстояния тоюв друг от друга сналы чувствований: от повествовательно-эпической окраски до страстно-шекспировской, от акварельной, нежной, живопис-

сплалей» через многообразные ассоциационные «наведения внимания» Шопен владеет исключительно. Но еще сильнее — мастерством высказать многое, правдико и образно четко, в пределах крайне ограниченного музыкального пространства или поля действия звуко-идей, звуко-образов. В данном смысле иногда трудно выбрать между более или менее пространно-реальной мазуркой — лирической поэмой и лаконичнейшей мазуркой-афоризмом, «мазуркой-прелюдом», законченным себявысказыванием. Как Шопен отбирал и «гравил» 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 повторить их тут не приходится). А потому, как мало в записанной Шопене — Шопена, в его полном творческом облике!

29 августа 1942 г.

О НАРОДНОМ МУЗИЦИРОВАНИИ ЮГОСЛАВИИ

*(Из введения к русское музыкальное
славяноведение)*

Интереснейший и глубочайший по содержанию слою и истокам музыковедческий объект: югославянское народное музицирование как единство «устного творчества-исполнительства». В своем интонационном богатстве и многонаправленности, в своих далеких истоках и пышном окружении народная музыка Югославии поражает не только жизнеспособностью и жизнеупорством, а также лирической цветистостью и красочностью своих «диалектов», — но и сохранением давних общечеловеческих традиций и, что особенно существенно, — закономерностей становления интонационного искусства слова-тогда.

Культура музыкально-интонационная в пределах народной музыки устной традиции отделилась 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 сложившийся для русской музыкальной культуры).

Переход от народного устного интонационного искусства к индивидуально ярким явлениям музыкального творчества совершался неоднотипно, во многом в себе всюду некие непреложные закономерности. И в данном отношении, скажем, деятельность трех «выдающихся» национальных музыкальных культур XIX столетия: Глинки — Сметаны — Грига, при всем различии их индивидуальностей и культур, их выдвигавших, содержит в себе общие предпосылки.

В эволюции югославянской 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 интонирования и «распевного стиля» и всей вариантности диалектов — и централизованное (по своим установкам и принципам формирования) 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 жеманской культуры, в его лесня. Характерно, что во Франции процесс «сбора» или централизации музыкальных поместных диалектов

не закончился до сих пор: достаточно хотя бы кинуть взгляд на официальные школьные сборники французских народных песен по департаментам и в какой-нибудь обстоятельный сборник народной музыки отдельной крупной области страны*.

Но не буду здесь отклоняться и вдаваться в подробности. В данной работе я вполне сознательно рассматриваю очень широкую тему народного музицирования в Югославии преимущественно сквозь XIX век и с точки зрения музыкальных диалектов (устного народного музицирования по областям и племенам) в Чехии совершенно последних десятилетий — вплоть до мрачного периода фашистского нашествия. В Польше один Шопен в данном отношении сделал больше (как «централизатор народно-музыкальных диалектов»), чем большая плеяда других индивидуальных мастеров музыки. А наш Глинка даже смог выйти за пределы национально-диалектовой «централизации», внося в эволюцию ладового строительства Европы в свое время никак там не замеченное, но теперь, в ходе истории, вполне оправдавшееся, закономерное, «свое» слово. В Скандинавии же Гринг, при всей своей личной одаренности и национальной значительности им достигнутого, не смог полностью совершить того, что сделал в России Глинка и Шопен: он славил и многое и характерное, но большей частью в слове, субъективном, импрессионистски лирическом плане¹. Тут дело не только в «крупных или малых формах» (Шопен сумел быть объективно элитным в спелых «первойших» гениальных мазуриках), а в силе и степени, так сказать, концентрации национального национального содержания в некоем общечеловеческом эмоционально-смысловом току, без «утечки» глубоко характерно национальной окраски; этим и поразительно творческая природа Глинки — равно и в «Руслане», и в «Камерлянской», и в «Испанских увертюрах», где он остается все-таки русским путешественником, русской артистической художественной натурой.

То, что в одном старинном сербском журнале («Србска новина — магазин за искусство, книжничество и моду») в конце 30-х годов прошлого века можно было прочесть о значении родного — сербского — языка, вполне приложимо ко всему народному музыкальному искусству перешедшей Югославии и уж безусловно к литографическому содержанию сербской — в широком смысле — песенности: «... Народ, не любящий и с презрением отвергающий свой язык, ущемляет 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 прославиться без языка, и каждый должен его возделывать, украшать и обогащать». Впечатление, возникающее от знакомства с народной песенностью Югославии, всегда насыщено душевным теплом, источаемым несказанной мелодической пропитанностью напевов, именно их эмоциональной красотой. Ощущением жизни веет от них: значит, в них живут, бережно хранимые, народные мысли и чувства, живут, волнуя и плушая веру в неискоренимость народной духовной культуры.

У Герцена в «Кто виноват?» есть удивительное по глубине мысли описание, как слушается *даля*: «Отчего все это ладил так сильно действует на нас, так потрясает — не знаю, но знаю, что дай бог Влардо и Рубини, чтоб их слушали всегда с таким биением сердца, с какам 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, Julien. Chansons populaires des Alpes Françaises. Savoie et Dauphiné. 1903. Grenoble et Moutiers.

имеется немало у русских путешественников с начала XIX века, ну, увы, без нитонационно 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: Кроваци) любопытные строчки о сербских народных увеселениях, наблюдавшихся ими (Тургеневым и Кайсаровым) по дороге через Славонию в Кровацию из Вены:

В Далю ... имели мы случаи видеть сербских народные увеселения. их пляски, музыку и даже быт на свадьбе их, которой обряды во многом сходны с нашими... Пляски их весьма просты, так же как и наши деревенские, а любимая и национальная музыка — фольклор. Под унылый тон «пляшут они гораздо охотнее, нежели под скрипку, и всегда веселы, хотя мало имеют причин веселиться; но Славянин поет, должеже есть...» (стр. 54 упомянутого выпуска). Не надо понимать «унылость», «уныние» напевов и перья здесь, как и в других свидетельствах, эмпирически буквально: подобные эпитеты рождаются большей частью из слухом творимого 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 мажором для слуха, насыщенного мажорностью и интенсивностью вадиянонового восхождения. Отсюда несовместимость впечатлений: «унылое певье» и «всегда веселые»!.. А между тем, достаточно раскрыть хотя бы сербский культовый обиход и вслушаться в светлую свежесть его напевов, а их плавное течение, величаво-мягкое, чтобы ощутить нечто весьма обратное «унынию»**.

В начале 80-х годов прошлого века отдельными выпусками сохранились записи сербского церковного певья, правда, далеко не исчерпывающие попевочных богатств и характерных оборотов сербской «распевности»; но они позволяют ощутить в их складе и интонации песенно-народную основу с ее благородной пластичной «осанной» мелодии, — в чем чувствуются «вековая душевная даль», традиции, испытанные неслучайно кратким слуховым отбором поколений...

Продолжим еще свидетельства путешественников.

В любопытной книжке Владимира Бровевского «Путешествие от Триеста до С.-Петербурга в 1810 году» (Москва, 1828), — хотя главный акцент впечатлений автор делает на Венгрии, но со множеством славянских выкрустаций, — имеется несколько зарисовок, касающихся нитонационных впечатлений среди исконно славянской народной бытовой жизни (в Крайне-Карпатолии — древней Северной Иллирии). Бровевский отмечает обряды, сохранившиеся от языческих времен, и в числе их исконные «пляски под песни» вокруг огня в Иванову ночь***. «... Святость и свадьбы почти не разнятся от вайших... Хороводные пляски также сходствуют с нашими... Между горожанами в употреблении вальс. Скрипка или гудок, цыбалы, и сопелка составляют их музыкальные инструменты» (стр. 31—32). В дальнейшем изложении путешествия — уже через Венгрию — не раз встречаемся с указаниями на узорные куль-

* «Архив братьев Тургеневых», вып. 4. Пг., 1915.

** Даже формально и, вместе с тем, в нитивно-школьно-примитивной гармонизации, являясь эти (уже самым фантом преобладания выбора для них фа-мажорной и соль-мажорной тональности) свидетельства об получаемой ими ясности, тепле и свежести.

*** «На вершинах гор и перед каждым домом зажигают костры дров для бочки со смолою и вокруг их огней пляшут под песни, — по мнению автора записок, — вообще не имеющие ни смысла, ни ритмы» (стр. 29 упомянутой книги), т. е., вероятно, с преобладанием оспев давших, потерявших ясное значение припевов или восклицаний.

тивирование славянами хоровода в многообразном проявлении и на музыкально-танцевальное сопровождение свадебных обрядов, тождество по на громадном протяжении, — всюду, где имеются следы давнего славянского быта.

Но если взять поворот на посток от Адриатики и от местностей, о которых шла сейчас речь, к пелопоннесу, орословенному греками, то и там вокруг основных обрядовых породных действ музифицирование имеет сходный характер. В русской литературе очерки-рассказы «На жизни христиан в К. Леонтьевым — написаны очерки-рассказы «На жизни христиан в Турции 60-х годов». По красочности, живописной сочности и свежести материала эти очерки остаются непревзойденными. Именно они указывают на широкую протяженность югославянской культуры и ее живую связь с одной стороны, с другой — на ее, повидному, давнюю связь с культурой Архипелага и Средиземноморья. Сам автор в предисловии к изданию повестей своих 1876 года говорит, что хотя собранные им наблюдения — из новогреческой жизни и югославяне являются в них разве мимоходом, но «в общих чертах эти рассказы могут дать приблизительное понятие о быте славян в Турции»*. Я бы прибавил в отношении бытового народного «плясования» и музифицирования, что не только в общих чертах, но и в деталях очерки Леонтьева звучат убедительно ярко.

Одно из громадных упущений музыковедения — это едва ли не полнейшее небрежение к отсутствию интереса к музыкальным культурам не только Архипелага и так называемого Ближнего Востока и вообще Средиземноморья, но особенно к сокровищам народного устно-музыкального творчества Балканского полуострова и, тем более, славянских побережий Адриатики. Доседе же всего невнимание к сербскому мелосу, вставшему в себя и черпнувшим из заветов лютневых дум славянского, связанного с восточными влияниями, с Византией, и, повидному, с просочившимися сквозь века ритмо-мелодическими древнегреческой культуры.

О сербских певцах героико-эпических сказаний 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 алчостной для сербов битве на Косовом поле — 1389 год, — приведшей страну под турецкое иго) и былины о подвигах народных героев-славаков.

... В гостинице, в которую привели меня мои новые знакомцы, было оттуда несколько сербов. Один из них был с гуслой и по просьбе публики заиграл нам сербские песни. Странное впечатление производят звуки этого инструмента и сопровождающее его пение. Вы слышите какой-то одвообразный, хриплый скрип, который варьируется только понижениями и повышениями, ускорениями или замедлением темпа; нет тут ни аккордов, ни гармоний — это идет все одно и тот же голос. Певец, сначала устанавливаясь в свой инструмент, начинает вдруг высоко-высокой нотой какое-то воззвание, потом откинувшись назад, поднимает голову вверх, к небу, как будто зывая к нему и припоминая, обрывает стоном и смолкает; а в это время только быстрее забегает смычок, громче и выше захрипит и за-

* Давние строки из предисловия и дальнейшие фрагменты цитирую по Собранию сочинений К. Леонтьева, т. II. М., 1912, изд. В. М. Саблина.

** Гусла (Guzla — у Моравцев), гусле (не гуслы) — югославянский струнный (однострунный) смычковый инструмент. Смысли и описание имеются у Kurt Sachs'a («Real-Lexikon der Musikinstrumente») и у Привалова («Песенничество южных славян» — «Русская музыкальная газета», 1913, № 7) и т. д.

стоит струна; потом опять начнется мерное движение, и опять из груди певца вырвется прежняя высокая нота, не сходя с которой, он поет унылым речитативом довольно долго, пока не дойдет до патетического места, на котором он снова обрывает речь, и только застонет, и этот стон как бы эхом отзывается в потупившихся слушателях.

Пел он сначала про Бачовича Стахвию, и эта песня без перерыва длилась более часу. Сколько ни было публики, все молчало, ловя только слово, выдающееся юначеством сербского героя, и сопровождая его возгласами одобрения.

Запел он про царя Лазаря и жену его Милицу, про Косовскую битву. Тут уж не было почти речитатива: проговорит он два стиха, и обрывается его речь стоном, бьют об полы руками все присутствующие сербы, все шевелится 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 рефрена: «Думаю, погиб он также» сопровождается смычком. А когда дело дошло до Вука Бранковича, что выдал царя на Косове, и пропел ему певец: «Проклят будь и род его и племя», — «Проклят!» — крикнули тут все и цыскали с мест, как будто бы лица измешивали, предавшего все сербство.

Позже привлекло мне слушать южнорусского певца Остапа Вересаю; его пение мне сильно напомнило сербских певцов; та же манера стопать, варьируя тем однообразную мелодию, выражать чувство не самой мелодией, а известным желостным тоном голоса, его дрожанием под напором сильного чувства, что невольно сообщается слушателю и заставляет его забыть недостаток мелодии и самого голоса, слабого, старческого; вас скоывает то горе, которое, очевидно, охватило певца, думит его и заставляет его голос дрожать и прерываться, и вы слушаете, боясь шелохнуться.

Но раздана есть, и песня ощутительная, как в манере, так и в целом тоне и духе. В то время как южнорусский певец начинает тихо, с иланкой, очень слабой ноты, так что вы едва уловите момент, когда он начинает петь, и потом уж возвышается голос и начинает им вибрировать, усиливая тон и чувство, — сербский певец сразу падает сильною, высокой нотой, сразу возбуждает вас и потом уже разрешается скороговоркой, где каждое слово является отчеканенным, и им осмысливается чувство, выразившееся в первом возгласе. Южнорусская дума вас размалобит, приведет в состояние грустной задумчивости; сербская песня доводит вас до отчаяния, и вас взрывает это чувство, не давая места никакому раздумью, потому, что остается только или победить, или со славой погибнуть...»

С этим эпосом соперничает задумчивейшая лирика крестьянских трудовых, обрядовых и любовных песен, совершенно неперсертанная сокровищница эмоционально замысленных — по своей проникновенности — напевов, лирика, принадлежащая как Сербии всеобщим наименованиям, так и сербам-хорватам, черногорцам, боснийцам и т. д. Так что в попевке: сербская народная музыка устной традиции необходимо включать в себя ряд песенных и инструментальных «диалектов»; из них отдельные — с чрезвычайно своеобразным характером: словом, от попевочных речитативных былинных распевов и горных архаических кличей-зовов и «Призывных роспевов» Черногории — до замысловатейшей по своим потенциям и современной гармонии и импрессионистски-смелому авангардному

* См. П. Ровинский. Сербская Морана. Воспоминания из путешествия по Сербии в 1867 г. — «Вестник Европы», апрель 1876 г.

Ведь «музыкальная археология» — понятие противоречивое в себе, и вряд ли сумеет создать «летопись», подобную общеизвестным работам сделанному русскими же исследователями в области, скажем, древней живописи (иконописи). Музыканту тут почти все надо начинать с азов, особенно изучением из ритмо-интонационного строя.

Персистиентно тут можно сказать, что перед нами за сплетением музыкально-национальных диалектов, с их характерными влияниями и приходящими и закрепляющимися неологизмами, лежит громадная область народного музицирования и устно-музыкального творчества, как некое сложное этническое единство (отнюдь не утопически панславянское, а народно-человечески реальное). Это — и сфера интонационно-речитативная в тесном сочетании интонаций речи и языка музыкальных интервалов, и стиль попевочно-распевный и орнаментальный. Изучая югославянские национальные речевые и музыкальные интонационные «диалекты», невозможно отрывать их от этой глубокой и исторически закономерной и конкретной подосновы, постоянно в них ощущаемой.

Русская музыка, при всей своей рационально обусловленной спелости с европейской музыкой в ее высших достижениях, не может забывать о своих связях с причерноморской и — глубже — средиземноморской интонационными культурами. Многого, что принято в нашей музыкально-интонационной сфере относить за счет азиатского Востока, — в свете культуры Средиземноморья и Адриатики может оказаться (а на мой взгляд, и оказывается) вовсе не тем.

В данном отношении многое может распутать интонационное, заново, без предрассудков славянофильства и «византизма» организованное «югославяноведение»; интонационное — потому, что резко отграничить здесь все сферы языковой и речевой культуры от ороавленной музыки как таковой, — разумея народную музыку устной традиции, — просто невозможно, если касаться не одной лишь технологии (например, инструментоведение и т. д.). В свою очередь, достижения в области древнерусской живописной культуры помогут и музыковедению расширить давние тропики. В этом аспекте все музыкально-национальные диалекты югославянизма для нас ценны, ибо, по моему глубокому убеждению и выводам из слышанного и прочитанного, за ними, как было сказано, ощущается народно-интонационное единство великой общечеловеческой (для своей стадии) культуры.

Самое интересное в розысках ее и то, что указывает на ее громадную жизнеспособность, — наблюдаемый до сих пор процесс *современия* двух и содружных и «враждебных» сил, составляющих живое интонационное содержание музыки: речитация (множество нюансов «речи враспев» и строго ритмованной и почти «вольной») и собственно мелодийное пение (т. е. древнейшее искусство «говора по интервалам» враспев, и искусство роспева в собственном смысле слова, т. е. пения) цветут в непрерывном взаимодействии до сих пор, не превратившись в «формы» речитатива и мелодии в узком смысле этого понятия.

Но ведь то же своеобразное интонационное бечение речитации (еще и инструментальной): стоит только послушать героические образно-инструментальные поэмы наших восточных домбров, 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, современным, трудно уловить. Одно в них безусловно ясно: «антибуржуазность», 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 умственно-образной художественной культуре и нашей русской (архитектуры — живописи: Ростовская, Суздальская земля и Новгород). В этом отношении глубоко народно-общечеловечно все живописное действо Рублева, да и наш «Знаменный роспев» в его неисчерпаемом, далеко превосходящем накиннутую на него культурную оболочку интонационным содержанием; ибо он, роспев этот, конечно, среди не менее бесспорно признанных в своем художественном величии памятников древнерусской живописи — величавый эпос русской интонационной культуры (русской, так сказать, но произшедший — диалектологически, но общечеловеческой по коренным истокам своего мелоса).

По сочетанию искусств: речитации и роспева, в их теснейшем то сливном, то «плавном», по характерно-плавной вокальной орнаментике и сурово-сочной мелодичности, памятник этот в своей интонационно-природно-сочной мелодичности, чем уже «пришло» восхититься в области древности — русской литературы и древнего русского изобразительного искусства, — как памятник великого народа. Но путь к его всестороннему постижению немыслим без прощупательнейшего выискивания в судьбы югославянской инструментальной и песенно-распевной «стилистике» и во всю «трактовку» народного музцирования, т. е. выискивания через изучение живой интонации, а не через мертвенное сравнение «схем ладов» и звукорядов.

В самом деле, сколько тут интересного, если бы музыковедение сумело справиться с позицией только «музыкально-литературоведческих», только теоретико-академических, только фольклорно-расшифровочно-количественных и в 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. е. соотносится с музыкой через пятийца, как то, без чего нет ни речи ни «точечных» интервалов, ни певца, т. е. сливаясь звуком по «точным расстояниям»). Почему то же разнообразие «тамбура» и «лютея» в руках казаха или туркмена, с их домбрами, и в руках грека и югославянина дают качественно иные образно-содержательные пятийца? В чем смысл культуры *олимпийки*, и не было ли момента, прогрессивного в эволюции мелоса, когда кадез отделился от непрерывно гудящей интонационной опоры и родилось самостоятельное искусство роспева? 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 глинкавской кантилены, устремился к исканию правды через характерный мелос как выражение смысла каждого слова, а ближайшее к нему поколение музыкантов-новаторов стало радоваться, как подлинно народному русскому явлению, выдержанным длительно басам («педалями», «оргашиным пунктами»). У нас это явление не имело ничего общего с «органом», а было возрождением «вокалдурующей интонации» и — в новом своем аспекте, — связывая мелодию, в то же время обогащая ее новыми гармоническими возможностями, пока не выработалось соответственное этим новым гармоническим перспективам искусство аладения более гибким и отзывчивым, «брошенным ватой». Впрочем, она же и «перспективна» и возвращаюсь к праву же, на конкретно-исторической почве интонационно-аволюции стоящих музыковедческих перспектив...

...Нать была «брошена» на утомленную югославянской народно-хоровой лярине. Многое заставляет предполагать, что напряженно оборонял

историческая жизнь старой Сербии и оставшейся непокоренной Черногории являлись стимулом к традиционному культивированию и героического эпоса, и наславившихся на нем (эпоха за эпохой) поэм*. [...]

В напечатанных в «Русской музыкальной газете» описанных путешествии по славянским землям и на 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 проезд мне не удалось послушать народных сербских «гусляров», играющих на однострунной сербской скрипке, называемой почему-то, однако, именно «гуслями»***. В прежний проезд я слышал таких гуслистов несколько человек. Из-под заурадного крестьянского сычка я слышу у них множество мелодий, контрапунктированных пение былин, духовных стихов из уст того же скрипача-гуслиста. Излишне говорить, как быстро меняются позиции при использовании лишь одной струной, — как умело пользуются местом ведения сычка для привлечения разнохарактерной звучности из этого своеобразного инструмента. Как преполненные ненависти к туркам, сербы пылко поют свои исторические и духовные стихи. Интеллигентные сербы даже и из музыкантов, получивших образование, все-таки не бросают свою народную музыку и увлекают из однострунной скрипки самые разнообразные оттенки звуков. Чувство народности у таких сербов не ритмуется, сама бедность инструмента, сама необширность репертуара не мешает этим музыкантам горячо любить свою подлунную народную поэзию»****.

Хоровая лирика находит для себя широкое место в народных гуляньях: особенно тесно она связана с поэтикой хоровода: *коло* (круг), с разнообразными народными кругового танца. В этого рода лирике, конечно, накладываются исконные крестьянские пережитки языческого культа земли, обусловленного сельскохозяйственным календарем, вместе с чрезвычайно развитой любовной поэзией и песнью забавной, характерно юмористической. Вот одно из описаний «гульбы с коло» накануне Ильина дня, имеющееся в путевых зарисовках Гильфердинга*****.

... После всеобщей началась гульба. Образовались во всех концах монастырского двора (действие происходит в Баньском горном монастыре. — В. А.) *кола* и *игранья*: в *коле*, как в хороводе, мужчинами и женщинами (преимущественно женщины) ходят мерно кругом, взявшись за руки. И протяжно поют; в *игранья* участвуют одни почти мужчины: они тоже составляют круг и, держась за руки, пляшут, нагнувшись вперед и топая ногами, под звуки пискливых *диполой* (вольтов). В пляске отличались наиболее сербские *пандуры* (солдаты пограничной стражи), пришедшие на праздник из ближайших пограничных пунктов княжества. Пандуры эти представляли необыкновенный контраст с толпой босняков и герцеговинцев, которая их окружала: какая смелость, бойкость, ловкость, веселость в движениях сербов сравнительно с неуклюжею, унылою робостью турецких подданных! (Думаю, что самым характером — вероятно, во-

* «Сербский народный эпос». — «Памятники мировой литературы». Творения славян. 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, уви, обычное для многих музыкантов смещение обычного представления о славянской «гусле» с русскими гуслями, 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.

ищенной — иски могло объясняться описываемое превосходство — Б. А.). Никто не мог во всей толпе, спешившей у Вальского монастыря, сравниться в пляске с сербскими пайдурями; подстрекаемые их примером, и босниики-поселенцы кое-где составляли кружки и принимались плясать. Но дело не шло на лад, и кружки скоро расходились: босниики забыли плясать. Хороводы шли у них удачно, но и то, говорили только мне, не так хорошо, как в Сербии. Славянское *коло* в Боснии теперь только до не было монастырей. и, стало быть, не было тех сходбищ, на которых народ наиболее предается этим увеселениям, а в солих редко смеи заводить *коло*, разве только в полувзависимых *начьях* у чернотгорской граници: полись песни, но в одиночку, без внешних признаков веселия....

Характерное замечание: назалось бы, чего было туркам бонтясь *коло*. Но в том-то и дело, что *коло* — более чем обыкновенный лирический хор. вод, ввиду необычайного разнообразия содержания его песен. Подаром даже в английском музыкальном словаре* указывается, что *коло* как главно- ный таец югославия делится на несколько видов: в ого *коло* крестьяне поют духовные стихи; а *junacko kolo* — героические эпические песни, в *zensko kolo* — песни любовные; а *salgivo kolo* — песни юмористические.

... Ночью вид веселящейся толпы на дворе монастырском был необыкновенно оригинален. Вся окрестность оглашалась протяжными сербскими песнями; однообразный напев их, когда они поются одним человеком, весьма неприятен для не-сербского уха, но в общей массе они производят строгий и, можно сказать, величественный эффект. На каждом шагу попадалось медленно движущееся *коло*: часто в *коле* один какой-нибудь голос провозит какой-то стих, а все *коло* громко, долго расхохочется. Ков-гда рослые *мужки* (парви) стояли попарно с *девошками* и, вероятно, под общий шум говорили друг другу тайны. Костры и лучины придавали сцене самый фантастический вид... Монаха, как я заметил, не только не мешали шумному веселию народа, но с сочувствием глядели на движущееся *коло*, слушали песни поселен... Народная песнь, которую знает и поет решительно всякий православный серб в Турции, есть то живое предание, которое, среди безотрадного настоящего, связывает его с славным прошедшим и питает в нем надежду на будущее....

В современной Югославии после империалистической войны 1914—1918 годов это *живое предание* сохранило ту же упорную жизнеспособность и силу общения и массового воздействия.

Надо заметить, что Гильфердинг, несмотря на нитонационную чуждость его слуху сербского неродного музидирования, старался со всей свойственной ему добросовестностью описать не только маршны прадания-гульбищ с массовыми плясками и певем, но и выкинуть в самую суть, в процесс пения.

Исследователь-путешественник оказывался лицом к лицу, в непосредственном общении, с народно-песенной нитонацией. Он должен был почувствовать «сердце сербской лирики» и пульс его: пение эпоса под гуслу, конечно, и нельзя было тогда иначе называть, как сердцем, жизненным средоточием народно-югославянского музидирования; и лучшего доказательства своей описания, чем сделанное Гильфердингом (при всей чужеземности мне более современных устных сообщений).

... [Шуниц] ревностно собирал народные песни босняков... Вечером, сидя в тесной комнате священнического дома, мы упоминали в разговоре о народной поэзии босняков. Превосвященный Шуниц спросил, не

* Grove's «Dictionary of Music and Musicians». Статья: «Songs».

хотим ли мы послушать песни и, получив утвердительный ответ, тотчас посылал в деревню за одним поселенцем, хорошим *гусляром*. Пришел на пол в угол, с раздражающим уши писком пропел смычком по струку струну инструмента и затянул бесконечную распедину про Илана Сея-лических песен ужасно монотонно. Певец начинал первый стих чрезвычай-чайно высоким голосом, как будто бы вскрикивает, потом продолжает стих речитативом и кончает его растлгиванием (распеванием: концовка и соединительное злено.— Б. А.) в переливом голоса на двух последних слогах; второй и следующий стихи прямо начинаются речитативом (т. е. речитацией без вводящей в лад попевки-запева.— Б. А.), но растягивание обоих последних слогов повторяется в каждом стихе, так поются рядом четыре, пять, шесть, смотря по смыслу, и певец аккомпанируется тоскливым звуком однострунной гуслы; потом оно на минуту останавливается, и продолжается только игра на гусле; затем новый куплет, если можно так выразиться, начинается опять таким же вскрикиванием, но не так громким (оно бывает всегда громче в начале песни и потом в тех местах, где в распевае наступает новый отдел); за вскрикиванием опять следует речитатив, и так далее, до бесконечности...»^{*}.

Несмотря на тон добродушной иронии по адресу манеры исполнения и длительности пения, с которым Гильфердинг ведет свое повествование, он верно передает коренное свойство народного искусства *имитиро-вания* народного эпоса южными распедами, в котором речитация как единство слова-тона (включая и звук инструмента) составляет самостоятельное искусство: *имитацию* как искусство, бытующее вне самостоятельного становления искусства словесного и музыкального, а вернее, наряду с ним (особенно с музыкой как искусством ритма-жеста, т. е. танцевальной, т. е. как «имитацией человеческой пластики»).

Необходимо несколько задержаться на древнейшей в тех странах художественной практике речитации, которую Гильфердинг неправильно сводит к понятию: речитатив. Это искусство не является только «говором на интервалах», но говором музыкально-эмоционального и «риторским» одушевленным, с инкрустациями «роспева» или *опетаниям* каково-либо слова или слога, опеванием, содержащим порой прекрасный кантплен-ный рисунок. Мастера такого искусства знают, какими ледо- или гласо-попевками вызвать внимание ума, какими пленять чувства и какими направить волю к возвышенному. Убежден, что подобного рода «тайнами воздействия на способности души» владела античная трагедия и антич-ная хоровая лирика, в которой, как давно подмечено, и ритмы поют. В одном из русских старинных путешествий на Афон есть, правда, наивно натуралистическое по произведению впечатлению, но характерное описание говора-чтения с распеваем: несколько строк оттуда дадут наглядное представление о речитации, интонационно содержательной. Речь идет об образной декламации стихов Гомера. Монах «весьма разно-образил их чтение (собственно, «произнесение», так как это было декла-мацией лизусть.—Б. А.) сообразно с их содержанием и звуковым со-ставом слогов. Он сопровождал свое чтение то протяжным певком и дро-жащим голосом, напоминающим свист летящей стрелы и дрожащие тетивы лука («Илиада», I, 15), то звуками пошрения волов («Илиада», V, 125), то оспитленным энтузиазмом и жеманом, напоминающим битву («Илиада»,

* А. Гильфердинг. Собрание сочинений, т. III, стр. 264—265.

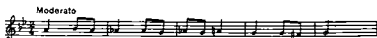
Следующий целый ряд приводимых характерных попевок придется написать ввиду их безусловного интонационного своеобразия:



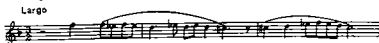
Все три попевки любопытны игрой полутонов. А вот танцевальные мелодии из «вихревых»:



И ладовый двухдольный вариант:



Из протяжных напевов любопытны:

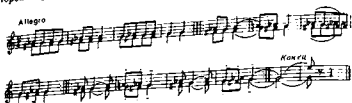


Вот примеры двухголосного «пения»:



— эти напевы исполняли певцы в сопровождении тамбура. *... В углу двора [школы] сидели на камнях два дудочника. Неугомонно разыгрывали они для танцев на сирелях пронзительного «блещущего» кларнетного

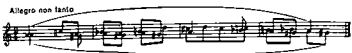
тембра. Оба игральца встречались либо на тонике, либо на октаве, как на последнем томе песенки....». Выдували каждую фразу, с некоторыми на заметными паземониями, по многу раз, с добросовестным усердием, чуть заметным забрав воздуха для дыхания. Так пытопывали погони. едла успевая забрать воздуха для дыхания. Так пытопывали погони. Порой игра вращалась в пределах примечательно узких интервалов:



Иногда напев расширялся:



Иногда музыка становилась полифоничной, образуя нитонационно-примечательные сплетения:



Если к этим примерам присоединить характерно сербскую лирическую мелодию, то «расстояние» от инструментально-выпрессивист-

ских интонаций до вокальной «классической» интонации будет понятным:



— напев на «песню о расставании».

Кстати сказать, страстные инструменталисты, особенно гусляки-слепцы, в эпоху борьбы балканских славян с турками за свою независимость выполняли в качестве пестиков — передатчиков сведений и приказов военно-политическую роль, переходя из области в область, от одной группы расставших к другой, часто живя в турецких лагерях. Обратно, турецкий «шумный инструментальный» (трубы, рожки, барабаны и прочие ударные), попадая с пушками в качестве военной добычи, становился в руках приветствующего триумф соотечественников народа звоном. оглушительным «орудием» — ансамблем, возвещающим «славу».

Но помимо воинственной, горы Югославия имеют и свою микрную музыку горных интонаций — «музыку зовов», соперничающую и с тарольской, и с карпатской, и со скандинавской. Вообще по «разноличности» и «многопрядности» 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 всеобщем народном музицировании сербов, именно, с указанием и на горную музыку: «Национальная музыка сербская вывет принаследженности 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, особливо по местам, гористым и стороне Боснии и Герцеговины. Кроме того, сербы — охотники петь даже за работою: пастухи поют на горах и дубравах, пахари в поле...».

Подобного рода обобщенную заметку должно было бы поместить и в качестве заставки к данной моей статье, но я ее приберег для конца. чтобы сказать, что в сущности тут, свыше ста лет тому назад, в русской печати указаны были отправные точки опоры, от которых и возле которых русское славянское музыковедение должно бы отправляться и «находиться», разыскивая истоки и определяя намечавшиеся связи. Этого не случилось, и если даже взять едва ли не последние из обычно опительных очерков: «Песнетворчество южных славян» Н. И. Привалова («Русская музыкальная газета», 1913), они поражают набором якобы исторических достоверностей и «бедностью пытливости»: автор не пытается пропикнуть 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 музицирования. А между тем, в этом-то главном, и без «музыкально-лингвистического» анализа народной музыки Югославии, подобно тому как в языковедении происходит с языками Кавказа и Закавказья, — здесь не сдвинуться с места! Уже одно обстоятельство, что данные (условно говоря: балканские и прибалканские) народно-музыкальные культуры повернуты и к Дунаю — Днепру, и к Черноморью, и к Малой Азии, и к Адриатике, а не юг к Греции и Среди-

земноморью, что они жилищаваются в «мусульманский мир» и глубоко
в традициях античности,— ставит их в исследовательском отношении
в ряд самых интереснейших объектов именно русского музыковедения;
причем тут же опять подчеркиваю, что содержательность югославянской
народной музыкально-интонационной культуры решительно не позво-
ляет и не позволяет музыковедчески подходить к ней с абсолютно негод-
ными мерками «западного искусства» или «христианского мифа»!.. По-
этому эта музыкальная культура на Восток и глубь Средиземно-
морья всегда мешала ей быстро освоить европейскую музыкально-
ую культуру, а последняя — подчинить ее себе.

Югославянская музыка, обладая исключительно мощными парадно-
ыми интонационными элементами, может развиваться по отношению к Западной
прекрасного возрождения «человеческих» принципов музирования древ-нейших культурных очагов человечества и стать по отношению к Западной
Европе тем, чем была и остается русская музыка: не музыкальной про-
блемой, а высокой самостоятельной культурой, постигнувшей лучшее,
создавшей, не отказываясь ни от своей народности, ни от плетей векол
увлажняющих истоков — к музыкальным парадным культурам Черноморья
и Средиземноморья

ДОБАВЛЕНИЕ

В многочисленных письмах Ивана Сергеевича Аксакова рассеяно немало метких наблюдений о народной жизни, как п о народном музицировании, по, к сожалению, мимоletных. Принадлеж несколько выписок из его заграничных писем — из путешествия по славянским землям*.

Не могу не привести выдержек из красочного описания Черногория в письме: Черногорье, Цетинье. 1 июня 1860 г. Четверг — Воскресенье:

... Что за народ черногорцы! Порода красивее я не видел. Почти каждый из них чуть не в три аршина ростом, все одеты (я князь также) в свой черногорский красивый костюм, все носят за поясом два-три пистолета и ятаганы... Сознание своей силы, своего значения, своей независимости, своего равенства чувствуется в каждом. Боже сохрани, если бы никак вздумал побрегать какому-нибудь бедняком!.. Весь народ живет там непосредственным бытом, которого мы не встречаем и у себя: там песни беспрестанно рождаются, всякое событие тотчас же воспевается, около нас так и едет героический эпос!» (курсив мой. — Б. А.).

В Черногория есть песня величавой перлозвонной красоты. Чувствуется, что героический песенный эпос народа — это родная история, всегда жившая в предании устном и в даматах. Сознание своей силы, своего значения, своей независимости, своего равенства — все это родилось здесь в закалялись в идее и поэтике оборончества, обусловленной веками героической борьбы черногорцев за свою свободу. Все это создало и замечательной красоты песня.

«... Иногда в дождь собираются все на кухню к Микро (поевода, брат князя. — Б. А.), где около дымного очага все, и князь, сидят, вместе курят, судят, рьяно и толкуют, font de la politique. Иногда же призывают специалиста — гуслера и заставляют его петь песни. Гусли вступают первобытно: род балабайки с *обой струной*, на которой играют сплывком, т. е. это род маленького лука, играют тетивой. Можно себе вообразить, какие отвратительные ноты! (Sie! — вероятно: тона, звучащие. — Б. А.). Даже

* И. С. Ананов в его письмах, т. III (и последний). Письма 1851—1860 гг. М., 1892, стр. 349—438 (Письма); и 107—163 (это в приложениях: Дневник во время путешествия по славянским землям).

дырочек нет никаких. Песни все очень монотонны. Песни все героическо, историческо. Есть одна только песня любовная: «Зелено лѣну» (дубоко)... История живет в лесах. Каждое событие может сделаться предметом песни. О Греховской битве есть несколько песен⁴. Удивительно. Каждое современное событие, вы чувствуете, народ способен отвлечь от пух сказаний, обложить красками поэтическими... Для народа, живущего так непосредственно, как черногорцы, 200, 300 лет, как и в истории, ничто, словно один день. Личность поглощается общей личностью народа, которому размеры времени не по-нашему! (отсюда и поразительная жизнеспособность и «кованая общность», монолитность народных напевов — их историчность и, вместе с тем, «вневременность». — В. А.).

Я видел автора многих песен: молодой малый, 19 лет, учитель или помощник учителя школы. Разумеется, автор должен быть всегда и везде, до чувствовал, что сочиняемая им песня тотчас же переставала быть его личным достоянием*.

Недооценил И. С. Ансакон песни словенцев. В письме 25 мая, рассказывая о своих впечатлениях от Лайбаха, он сообщает: «Там я тотчас же отыскал редактора словенской газеты «Novice», и весь следующий день мы ходили по городу и окрестностям, даже песни словенские я слышал в поле. Музыка очень хороша, но мало имеет словенской оригинальности...»**.

В описании Хорватия любовным описанные И. С. Ансакон застольные патристические песни в кругах интеллигентных.

«... Тут на водах [в Лешче] собралось много около меня огромное общество, посадили меня обедать с собою, — и просидели за столом часов шесть, начав поть хорватские патристические или политические песни, со второго же блюда, невзврия на присутствие в зале и местного начальства!.. Поют: «За наш народ и за сии Славяне!» и проч. Или, например, про Москву. Песня начинается так:

Москва, святая Москва,
Русь ты царца.
Коей нов град Петров
Не побѣдил [не затемил] лица.

А оканчивается так:

Славянство те чека
[Славянство тебя ждет, совет].
Да ты всем нам будешь
Медина и Мекка***.

К сожалению, в данном экскурсе в югославянское народное музицирование мне не удалось — по независящим от меня обстоятельствам — истощающе использовать письма Срезневского и ряд других ценных русских источников, среди них и заметки из «Путешествий на Афоне» епископа Порфирия. Рассматривая данный экскурс, как пролагающий тропы среди любопытнейшей для русского исследователя народной музыки области, я оставляю за собою возможность восполнить все здесь намеченное по известным мне, но пока сейчас недостижимым источникам. Например, я не мог здесь коснуться сферы ритма, пластическая изобразительность которого уже в хорватских песенно-плясовых обрядовых напевах столь осязательно образно прекрасна, не говоря уже о ридарственной ритмо-пластике в высшей культуре образно-

* «И. С. Ансакон в его письмах», т. III, приложение, стр. 129.

** Там же, т. III, письма, стр. 436.

*** Там же, стр. 455.

Только надо не упускать из виду, что так называемый «итальянский мелодия» это не совсем то, чем по своему делу является народный мелос Италии во многообразии его «диалектов». Разве только в исполнении итальянцев, очень выдающихся мастеров вокала, которым не интересно прибегать к «сугубо опорным манерам» жонглирования, можно услышать то истинно народно-национально итальянское, чем не занимают разные школы пения, обучающие европейцев. Тут такая же разница, как между деином цыган для себя и цыганщиной... Если же проследживать от Сербии к Юго-Востоку и вслушиваться, как просачивается в нее обширная и по своим масштабам и по перспективам «глубь веков» музыкальная культура Средиземноморья и островов Архипелага, то перед чутким слухом предстает замечательнейший интонационный мир: от живых пережитков, византизма, с его гласно-ладовой суровой архаикой и мелосом из «притягиваемых друг другом тонов», из чего образуется постоянно раздражающая свежестью неустойчивость опорных «интонационных арки или дуг» (говорю описательно, потому что не в состоянии пока четко себе тут разъяснить закономерность чередования интервалов), — до красивых лирических напевов современно греческих. От «гипнотизаторских ритмо-интонаций» турецких державшей до замечательных ритмо-формул, на которых ткутся напевы и наигрыши греческих (беру эпитет в широком смысле: тут и острова, дальние и ближние, тут и греко-македонские и собственно греческие поселения) танцев. Попадающиеся в различного рода материалах описания танцев и, — судя по немногому, что мне удалось слышать на напевах, — указывают на уходящее не только вглубь средневековья, но и в античность традиции...

То, что, с другой стороны, удавалось проследить в «памятниках турецкой музыки», ставят подчас втупик по обильно мягкославянской лирической капитальности, диатонически ясной и свежей, 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 созвучит (как и в интонациях поэтической речи) что-то ласкающее, родное и даже русско-элегическое, конечно, не северное, не интонации северо-восточных — новгородских, повидимому, и приполярно-океанских культур. И тут же безусловная словесными эпитетами своеобразная мелодико-диатоническая «сухость сербского музыкального языка и его строя». Очень отдаленное представление о такой мелодичности можно получить, напевно вчитываясь в переводы сербского эпоса. Можно сказать, что в сербской песенности звучит «рыцарственно-жесткое душевное благородство», своего рода «ослабленные» латинско-романские *gratia, grace, dolce*, но не без сурового «юначества».

Некоторые характерные свойства югославянского крестьянского пения, главным образом присущие Далмации, затем Кравции, Славонии (частью Словении), Боснии и Герцеговине, помогут составить ясное представление о музыкально-технических качествах данного искусства. Диатонизм доминирует над хроматизированным мелосом, хор как «многогласие в унисонности» — над развитой полифонией, но зато наблюдается поразительное мастерство «двугласия», с импрессионистски красочным ползнованием интервалов секунды в сочетании независимых мелодий, то секундами, то терциями движущихся, то обобществляющихся в «унисонном согласии», что не мешает напеву порой заканчиваться не-таки секундой. Диапазон подобных напевов обычно в границах квинты-кварты. В данном рода «дугах» наблюдается манера пения в виде своеобразного *трессо* в пределах минорной терции. Эта труднейшая — с

полный европейского слуха — техника находится и в сольном пении, выходящая сбалансированно исполнителей различных областей друг перед другом.

Интервал секунды облюбован в инструментальной музыке *. Нередки моменты на секунде, длящейся достаточно долго и завершающейся протяжным акцентом. Секундовые интонации в их наиболее распространенных видах воспринимаются как обрести унисона и, вернее, как *выделение* слившихся в унисон голосов: тут и мелодическая импровизация на органном пункте тонким, тут и явление (как это происходит и в языковых процессах) музыкального приращения побега к стволу, тут и одновременное движение тоник из унисона или «расцветание» органного пункта в своеобразной «дуэтности». В целом здесь проявляется столь мало еще в своих закономерностях осознанная исследователями «жизнь унисона», точнее — «дыхание унисона», явление весьма органичное в народных интонационных культурах и далеко, несмотря на свой якобы примитивизм и стадильную давность, художественно не изжитое, а в народно-югославском музицировании, можно сказать, — цветущее. Оно приобретает особую ценность в связи с наблюдаемым еще с XIX века в западноевропейской и русской музыке постепенным осознанием «секундового движения» как выразительного интонирования: от первых своеобразных опытов «оправдания секунды» и ее прав на самостоятельное (без «разрешения») звучание — до современной «секундовой техники» у выдающихся мастеров музыкального искусства.

Декабрь 1942 г.

I

По возрасту своему — Янош Мначек родился в 1854 году (Hukvaldy около Příbor) — он был едва ли не старшим среди самых ярких талантов только что минувшей поры цветения чешской музыки, а по неуклонному 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 Мначек в Прагской органной школе (пиком эта школа была 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 верное развитие Мначека, да и не могло сыграть: в исключительно пронзительной способности к выявлению народной интонации в ее языковом (слово, речь) аспекте неразрывно от музыкально-звучковой. Помню одно из недавних своих впечатлений от музыки Мначека как от произведения исключительной свежести — от партитуры его «Симфонетты»*. Оркестр говорит живо и поразительно естественно, до обаяния, до ощущения живого образного движения. Вся конструкция логична и последовательна, но нигде не сущит интонация, всегда содействуя четкости и пластичности звучания музыки. В серии последних своих опер, ставя перед собой все новую и новую тематику и художественные задания, чешский мастер народно-интонационной культуры раскрывал себя все неожиданные и необычные**.

В обильнейшей ряд европейских спел и пользовавшейся успехом и популярностью коренной, так сказать, опере Мначека: «Падчерница» или «Йенуфа» («Její pastorkyňa-Jenufa», первая постановка — в Брюнне¹, в 1904 году — поражает исключительная сочность музыки и в высшей степени органичная связь быта с характерами, с драматическим дей-

* Мначек скончался в 1928 году. Речь идет о его «Симфонетте» (1925—1926).

** Я прервал изложение биографических данных об Мначеке ввиду решительного *должения* в его жизни творческого пути над путем музыкального деятеля, практика. По это не значит, что данная сторона — весьма значительная у каждого чешского композитора — тут отсутствовала. Мначек — основатель и директор Брюннской органной школы, дирижер — там же — Филармонии, это 80-е годы. Когда окончилась Брюнская консерватория, Мначек вел в ней класс композиторского мастерства. Созвистно с известным чешским фольклористом-филологом Бартошем (František Bartoš, 1838—1906) Мначек принимал деятельное участие в редактировании трех сборников *моравских народных песен*. [...].

[illegible]

В сочувствии опыту тонкой музыкальной работы — «Katja Kavalova»² мне — писал одной из последующих опер Яначека — я настолько иначе слышу весь итмона-созвучий — мелод Островский. Я настолько иначе слышу все итмона-созвучий хох действия, итмонациональную драматургию «Грозныя» (а ведь драматургия, славной тесно-тесно с драматургией характеров и ситуацией — глубоко содержательная), что несказанно трудно было вникать в чужую интерпретацию этой итмонациональности. Трудность оказывалась тем сложнее, что именно Яначек — сам музыкант итмонационально-творчес-кого принципа, и потому его работа над Островским отнюдь не работа по оперному шаблону, а выделение оперных характеров, как прежде всего слышимых, обнаруживающих себя в звучании через вокал, через певца, из всей природы их звуко-речи.

Янакеш слышал в родном языке — в его речевом-напевном содержании — отражение народного духовного сознания, а не только ошущений действительности, и был убежден, что вне впитывания «музыки речи», явленной в народной песенности (базируется же сам он на песнях Моравца, моравский же крестьянский быт является объектом художественно-драматического воспроизведения и его «Януфка»), 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 опять-таки с преломлением ее через данное свое *кredo* (т. е. убеждение, ставшее перованьем!), Янакеш дооснавил свежесть в каждом из своих произведений и эмпои-скал в каждом из них...

в нитональном полюсе микр: для меня Катерина «Грозы», став Katja Kabanová, по-только получила черты «нервически» урбанистические, очень далеко и от ее волжской купеческой — и притом «архаической» — среды, но и от самой «природы» темности, обусловившей ее гибель. У Яначека Katja Kabanová — современная женщина, но без отголосков «инженизма», т. е. интеллигентски 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-конкретно-просто в условиях русской действительности и русского характера, то подается в импрессионистски «компленированном» аспекте на мафосо необычного, а значит и «экзотического». И это даже славянами! Величие простоты уходит, а с ним и реалистически трагичное, ибо то, что душевно-страшно в драмах Островского, Толстого («Власть тьмы», «Живой труп») и в концепциях Достоевского, то, в сущности, страшит своей простотой, жестокой «обычностью» (не простоватостью, не «обыденщиной», а естественностью правды). Вот это «маленькое недослышание» очень предано — всегда — русской тематике в отражении западноевропейцев. Впрочем, не то ли происходило с античной трагедией в преломлении французов и в по меньшей мере с интерпретацией Шекспира по его сторону Ламанша.

Из трех последних опер Яначека: «Lýska bystrostka» (Бруни, 1924) и «Vše Macgriphos» (соч. 1925), и «Z mrtvého domu»* (1926—1928. По Достоевскому) мне очень запомнились первая из них «Лиска-плутовка» как искусный пример современной трактовки «зернистого эпоса». Возможно, что опера эта по нашей судьбы и осталась явлением мимолетным. Но вот со стороны, в ней — судя по клавиру — много забавности, остроумия. Особенно же пленяет чувство юмора, проявляющееся в многообразии «шерошкостности», едва ли не основного импульса всей композиции. В сущности, эта опера — сказ-шерошк! Ткань сюжета прозрачная, словно из тонкой звуко-прищип. Из простейших звуколинейных запасов импрессионизма воображение автора сюжета почти сиплет находчивые узоры и находит сиюже колористическое обрамление. Даже с нитонациями «целотонной сферы» Яначек управляется по-своему, одушевляя их «кажущееся движение».

Чуткая мысль-речь, мысль-сказ, мысль-образ — такой закрепляется в сознании музыка Яначека, именно всегда занимательная музыка, потому что музыкальной нитонация звучит то как драматизированная проза в диалогах «Падчерницы», возмущающаяся до эпического сказа в народно-характерных сценах, то как занятный сказ в «Лисе», то как образно-выразительный рисунок в тонко награвированной звуко-ткань «Симфония» с ее «попелочной» конструкцией с импрессионистскими «фонами».

Оркестр Яначека, благодаря чуткой и принципиальной *интонационности* голосоведения, так что нельзя сказать — является ли такое голосоведение в своей естественности природным даром, или тонкий интеллигентизм мастера выработал столь органичную инструментальную речь, — оркестр его всегда ясно целеустремлен и пластичен. Он близко приближается к французскому принципу: «все слышания» — каждой линии, каждой «звуковой точки» в гармоническом комплексе — и к напевности Мусоргского. И когда Яначек «гравировует» инструментальную ткань из попевочек и когда работает живописно-колористически, «слух слушателя» не заблудится в лабиринте сиплетений, в хаосе плетения в «сытых» удвоениях, утроениях и т. д. Итонационная логика (именно у Яначека сама нитонация всегда логично инструментальна, а не то чтобы он оркестровал покую «всеобщую звучащую» в сознании музыку)

как у Яначека, стремление осознать народное творчество в его антонадионно-выразительной смысловой сущности, как слово-звучно-выразительную речь, «говор», во всем богатстве и разнообразии диалектов. Не буду вдаваться в подробности оттенки этого сложного процесса преломления композиторами чехами народно-песенного мышления*. Но замечу только, что без учета связанных с ним явлений трудно разобраться в самой, казалось бы, субъективно-индивидуально окрашенной психологии музыкального творчества того или иного чешского «модерниста», не говоря уже о классицистах и романтиках середины прошлого века.

В отношении Новака данный процесс сказался особенно любопытно. Музыкант бурного, страстного темперамента с психикой «искателяства», музыкант с беспредельным талантом, с богато одаренной эмоциональной природой, порой нервно чувственной, Новак в школьные годы пугал своих учителей (Кнеттль, Штекер и главное Дворжик) музыкально-революционными замашками. Теперь видно, что они были очень невинными, а «новый земли» Новак не открыл, но *суть* его личности как раз и провалилась в ниadium, неуловимое любопытство к тому, что же есть «истинное выражение» в музыке.

Поняв это, оценив искренность и правдивость поисков Новака как его своеобразный стиль, нельзя не удивляться дилетантскому «преломлению» в его душе и интеллекте, окружавшей его композиторский рост и одит художественной действительности.

В первых опусах Новак импульсивно ищет своего высказывания сквозь тематику байронизма («Горев», «Манфред»), и мысль композитора ощутимо бродит среди трех великих «соблазнитель юных дарований» конца прошлого века (зев еще Шуман, конечно, Лист и Чайковский). Конечно, в байронизм здесь уже прошедший школу иронии «десятилетий и «подперченный» гойневской «острасткой»**. Но, все-таки, пафос романтизма еще живет. И вот в музыке юного Новака вдруг слышится первая вспышка *своего*, личного тона, хоть и в окружении «соблазнов»: в лирико «Песен о любви» (ор.4 и ор.8).

Приблизительно в это время дедкому слуху Новака открывается музыка Брамса. В сущности, на сжатом до предела изломанном творческого пути Новака мне хочется проследить «типологическое», едва ли не для южного крупного таланта Чехии, наступавшего в жизни в те годы процесса «освоения современности». Именно Новак, в своей нервно 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 складывались влияния, наиболее существенные для чешского музыкального возрождения.

Брамс влился в чешскую музыку. Причлны были разные, и не одна из последних та, что пластическая уравновешенность 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 отсутствует

* Когда рассматриваешь чешские сборники народных песен, обработки, «цитаты» или аннотированные «следы песенности» уже как метода звуко-мышления в крупных произведениях чехов, нельзя не поражаться гибкости и содержательности «оттенков» постижения и преломления народной антошии композиторами последних десятилетий за столь короткий отрезок времени!..

** Ведь это самый конец 80-х и начало 90-х годов (Новак окончил консерваторию в 1893 году).

[illegible]

Третий этап в складывании таланта Новака, и по-моему самый основный, — это превращение чувственно-романтического импульса творчества из стихийного в познавательный — через общение с природой и с ней и, возможно, во многом через нее с народной песенностью в ее быту, в живом общении с ней, т. е. тут, в сущности наступил период зрелости: чувство и интеллект композитора нашли объект творческого познания. Дело не в том, что, как говорится в биографиях, композитор раскрыл глаза (и по-моему, прежде всего, слух) перед неуязвимыми сокровищами народной мелодии. Дело в обретении объективно данного метода музыкального мышления, но метода, которому приносит жертвы на алтаре академизма и где уж поется «вытяжками» из омерзительного обезличенного опыта «высоких веков», а метода, подносимого слуху реальностью, действительностью, живым опытом живых исполнителей в подлинном быту в среде родной природы.

Новая иншой по складу и всей своей природе композитор, чем Яначек. То, что Яначек искал в морской, родной ему, песенности: больше, чем метода, — принципы владения музыкой как языком, как тончайшей гибкой речью, Новому — в области словесной песни — было не нужно. Ему вполне достаточно было усвоенной им классической архаикотоники. Но песенность в ее содержаниях, в ее душевном качестве, запечатленная в таких-то и таких-то элементах, уже сложившихся веками (острота инструментальных ритмов, своеобразие ладов, возмозможность осоежияния гармоник из народно-полифонных предпосылок и т. д.), — вот все это, конечно, если не нопово переустраивало, то заставляло «душу» композитора занять свое ие и шлее. Одним словом, там, где для Яначека было познание авторского мышления склада Новека было наблюдение практики — через усвоение конкретных «носителей» — и осоежение через это душевного содержания своей музыки, без «вырылаша» усвоенных уже норм звуко-строительства.

Воздействию впечатлений этого периода сказалось в ряде сочных, ярких произведений Изабэе *. Память моя особенно отчетливо зафиксировала его стихотворческую поэму оп. 26: «В Татрах» («V Tatrasch»), 1902 года.

* Разумеется, когда и отмечая период за периодом, речь идет не о буквально хронологичной последовательности: тут явление психологического «качественного» последовательно, иногда через зыбкую, иногда запаздывающую друг в друга, иногда

и «Сповацкую спокту» (ор. 32), 1903 года. С зрелостью мастерства здесь сочетаются сочность материала и самовитость оркестровой звукописи, в которой возникает своеобразная пластическая образная полифония, но «полифония, сама собою любующаяся, ее звуко-игра, а эмоционально-целостремельное высказывание ярких впечатлений действительности в их «многогочения и разноречия». Тут, в начале нашего столетия, Новак уже свободно и произвольно «большого дыхания» обнаруживает «полю и современности» — ощущение явлений в их целостности и многогранности.

Но опруг опять уход с «широкой платформы» в уточненную лирику субъективно-колотричных песен с их изысканностью техники и страстностью тона музыки. Предельным достижением этой поры «интимных поэм» — на мой вкус — являются фортепьянные «Ночные зимние песни» («Rägne zämnlich pösi», ор. 30), в их сплетении личного и природы звучит глубоко свое постижение «ноктюрности», т. е. музыкальное преломление своеобразных «душевых швансов», особенно чутко заставляющих о себе в часы одинокого «один на один» человека с жизнью зимней ночи. В музыке Новака — там, где он подрает свое сознание в личный мир, много таких чутких «один на один» встреч с тревожащими первую психику настроениями «ноктюрности», то, что в русской поэзии так мудро и проникновенно звучало у Тютчева, Ийнокентия Анненского, да и у Блока.

Новак в своей действительно несомненной душевной автономности соприкасается с областью нового камерного стиля, уже нервно отличного по только от «механизированно классического» строя камерности у Дворжака, но и от брамовской расточительной лиричности (расточительность возникает от обязательства — «хочешь не хочешь» — заполнить нормы в ехемы). Словом, в своей камерности Новак выступает как выразитель рельефного в современной неоромантике стиля так называемого *Tondichter's*таа, «грезовой тон-поэзии», где в 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, страстность исканий, сердечность лиризма, красочно-чувственные узоры его лирики и богатство красок оркестровой звукописи его больших симфонических поэм прилекали к нему много талантливых учеников. И редкий кто из композиторов последующего поколения, действовавшего в пору напряженного подъема всех культурных сил Чехии в годы послемпериалистической войны и в разгар музыкального возрождения, прошел мимо руководства или влияния Новака.

Не буду следить за эволюцией его творчества. Я вель только ставлю «вохи» для каждого, кто захочет винкнуть в детали чешской музыкальной культуры. А Новак — яркий река. Мне хотелось выявить существующее 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. Линия симфонической поэмы по столько выравнивается в колебаниях между еще более «миллюзорной» картинностью или стремлением к строго симфонической архитектонике с ее отвлеченной * идейно-звуковой тематикой, сколько углубляется в сторону философичности замыслов и общешности. Таковая тенденция ощущается в симфонической поэме из Андерсена: «О неабданном томлении» («O večné touze», 1905, ор. 33), затем в замечательной по темпераменту «Буре» («Bouře» — «Морская фантазия» для солиста, хора и оркестра) —

* Т. е. не конкретно-образно-программной.

музыкальное отображение символики вгора — любовь», т. е. в сущности поэма о «полюшении», а далее — следующий ор. 43 — в особенно красноречивом предельном изъяснении кавчичи тем о природе и ее охотворении любовью в пятичастной фортепианной поэме «Пань», по мой взгляд, едва ли не самым характерным для композитора обобщением свойственных ему полений в сердцах и мысли. Пять частей это: 1. Пролог. 2. «Горы». 3. «Море». 4. «Лес». 5. «Кешишани». Все произведение — и «Бурни» и «Пань» — созданы из сердцевины жизни. Любопытно, что по-чешски «Пань» носит подзаголовок: 1910 году. Любопытно, что по-чешски «Пань» носит подзаголовок: 1910 году. Любопытно, что по-чешски «Пань» носит подзаголовок: 1910 году.

Но надо всем этим главное в музыке Пюска: *волнение*, не как переходящее состояние тех или иных моментов произведений, нет, волнение, являющееся, «волнующее» и волнующее — содержание музыки, объект образно-звучкового мышления, а не музыкальные состояния или настроения *.

Следует отметить характерную для Новикова «целлеместь» за поэтику баллиады — у него до «Татр» и последующих поэм: ор. 2 — фортепианная баллада с-молл (под впечатлением байроновского «Мэлифреда»), ор. 19 — две баллады на народные слова для смешанного хора с оркестром (1898), ор. 23 — то же, т. е. две баллады на народные слова для смешанного хора с оркестром (1900), ор. 27 — Trio quasi uno ballata (1902), ор. 28 — две баллады для голоса с оркестром (1902) и ор. 29 — тоже вокальная баллада. Эта «линия» у виднейшего чешского композитора отнюдь не «литературного» лишь порядком! Но та ли это «линия», что в Гоголе вызвала «Страшную месть», в «минотаврах» славянских песен у Мерины ярко-красочную «шты баллад» п. д.!? Т. е. корень ее в народной поэтической романтике, очень широко раскинувшейся. Кстати сказать,

у Новака есть общее с Меринге: *пытливый рационалистический ум и романтическое воображение!*

Но по меньшей виновенности в волнуемое *плечие* «человеческого сердца» в сфере камерно-интимного выделялось одумчивое дарование Иосифа Богуслава Фёрстера (родился в 1859 году в Праге). Сын выдающегося органиста, а также композитора в области полифонной музыки Иосифа Фёрстера (1833—1907), Фёрстер весьма разносторонний, высококультурный музыкант (симфонии, оперы, сюиты, 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 вложить любимы формами и средствами выражения музыки и неперомное участие в практической — педагогической, организационной и вообще деловой стороне жизни музыки) обязательны для каждого чеха-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 зыбких лирических состояний. Имею в виду его камерный стиль, который, на мой взгляд, предпочтительнее его «широких» композиций и в котором еще падо выделить особенно «застенчивые» — сумеречные, веселые-мечтательные, «чувственно-грезовые» мотивы.

И у Фёрстера есть стремление объективировать «волнуемое и волнуемое», как у Новака. Только у него дозлеет острый интеллект и контроль над «степенью страстности высказывания». Импрессионистское в музыке Фёрстера мягче, «вечернее», тише, т. е. сосредоточеннее, чем у других чехов, из тех, кто тонко чувствует «колорит душевности», а не внешний блеск красок. Среди песенных циклов у него тоже есть краевая сказка о неизбывном томлении — она, пожалуй, *силуета* в сравнении с раскрытием подобного рода «философской тематик» у Новака и не столь романтически непосредственна, зато ближе к тончайшим «угадкам» современного психоанализа или психоанализа... Принадлежа по году рождения к старшему поколению «возрожденцев», Фёрстер иначе, чем Яначек, а скорее как субъективный интеллектуалист тесно подошел к пилинанию — особенно пытлимо-камерным стилем своей музыки — в душевно-трепетные отражения и «шервно-повышенно-чувствительные зовы» современности, не порывая с прочными традициями чешского пражского профессионального склада всей музыкальной культуры и «композиторского ремесла». Но он не 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 «меньше» у него как-то не «красуется собою», не навязывается ни слуху, ни глазу своей росписью.

Очень уж стареется понятие «субъективизм» плохо вяжется с тонкой чувствительностью Фёрстера и, по существу, ничего не говорит. Но понятие, как композитор чуждого сердца и мысли Фёрстер обладает в своем лиризм красивым, внушающим 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 «себястоимости». Можно согласиться с мнением, что «то, что внутри» составляет содержание фёрстеровской музыки и что из этого пристального взгляда в себя рождается и драматический тонус его творчества. Но ведь во то же ли в свое время говорилось о Чайковском? А теперь мы видим, как шекспировски общечеловечески и общезначим симфонизм этого будто

бы «субъективнейшего лирика» (да еще добавок аклектики, как о Чайковском утверждалось в русском же издании одного иностранного словаря) [...].

Интересен Шерстер в своих мужских хорах и кантатного склада композициях. Впрочем, эти области стали привычными жанрами для чехов, и тут каждый почти из современных композиторов «действует» убедительно и убедленно, позволяя чувствовать в традиционном свой личный стиль и в «личном почерке» — прочно освоенные унаследованные традиции.

Посп Сук родился в 1874 году в семье провинциального школьного учителя. Скончался в 1935 году. Учился в Пражской консерватории, где курс композиции прошел у Дворжана, с семьей которого вскоре женился, женившись на дочери своего учителя. Светлый, мечтательный, идиллический тон его юной лирики, впоследствии — со смертью Антона Дворжана (1 мая 1904 года) и жены Сука, дочери Дворжана Оттилии (5 июля 1905 года) — переходит в глубоко элегическое (я бы не сказал — подавленное-суриковское) состояние. Это очень интересный с точки зрения психологии музыкального творчества период в жизни композитора-лирика. Неверно рассуждения, что его держит в своих «руках» тени умерших, что он живет «по ту сторону земли» и т. п. Наоборот, в своей глубоко искренней скорби, приближая к себе музыкой дорогие существа и стремясь сохранить их образы средствами родного искусства, Сук делает вызов смерти. В его искусстве звучит и стон больного сердца, и страсть отчаяния, и тоска, до жути волнующая (разумное, главное 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 наглядный пример самообладания — уже заключено исцеление.

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 к деятельности с обогащенным сознанием. Так и произошло с Суком. Вслед за «Азраилом» творчество его становится все зрелее и светлее. Мечтательность, любовь к сказочному, фантастическому, тонко лирическое чувство природы и в идиллической и в меланхолической 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 Лейнского»: кто в юности не писал элегий с настроениями уныния и смерти среди поры удач и жизнеудовольствия? Нет, здесь уже слышится — как у Пушкина — пора зрелых элегий-дум о жизни: процесс образно-художественного содержания закономерности явлений.

Сук не композитор «авантюст музыки» и не мыслитель, равный Брамсу или Цезарю Франку. Он «семейственнее», «уютнее». В его музыке звучит то, что можно назвать «музыкой у камелька», что так волновало ряд поколений в XIX веке и в создании чего участвовали и Мендельсон, и Шуман, и Брамс, и Григ, и Чайковский. Но отстраняться от «тепла, в нем», а в убедительности «лирического естественно изучаемого тепла». Оно излучалось в светлой элэгической симфонической поэме «Летняя сказка» (Pohádka letní, 1909) с ее «инструльным» финалом и в ряде позднейших

прозвучений зрелого мастера с той же красной душной мягкостью», как и раньше во «Внезапных веснах и летах» и сюите ор. 21 — фортепианной лирике еще «предкризисной» эпохи в жизни Иосифа Сука. Впрочем, в яркой симфонической поэме «Прага» — в своего рода инструментальном «кантате», образно пламенном гимне патриста родной столицы — Сук нашел для своей музыки и сочные краски и яркие обобщающие 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 музицирования глубочайшее значение. Не преувеличивая можно сказать, что в этом непревзойденном ансамбле раскрывалась философия камерного стиля великих мастеров**. Чешский квартет, его культура, его содержательнейшее мастерство исполнения — золотые страницы в истории художественного развития Чехии. Поэтому нет ничего удивительного в неизбежном росте чешской камерной инструментально-ансамблевой музыки за все последние годы. Тут красота и интеллектуальная глубина и изысканность отделки, и осмысленность каждого интонационного мгновения, в сущности, являлись живым, наглядно осязаемым творческим процессом. Трудно было композиторам своим творчеством не только вносить этому ансамблю новые перспективы, но даже равняться с идейной направленностью их классического репертуара. Зато едва ли не каждый из чехов — композиторов поколений,шедших на смену Сметане, Фибиху и — в данной области преимущественно — Дворжаку не приложил всех стараний, чтобы выдвинуться в камерном ансамбле, независимо от личных предпочтений и иным жанрам музыки. Впрочем, еще и еще напоминаю, что струнный ансамбль — широко общительная сфера музыки для всей Чехии, что тоже играет большую роль и является стимулом непрерывающейся работы для композиторов. И Новак (сопелось хотя бы на его «Словачко-колоритный квартет ор. 22 и на мастерство квартета ор. 35), и Острчил, 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 подпорки со стороны других искусств, и владеет особенно тонким и совершеннейшим «словарем интонаций», стимулирующим интеллект.

Иосиф Сук, конечно, много работал и над чисто струнным и над фортепианно-струнным ансамблевым стилем и — как сам скрипач — над скрипачьими пьесами (например, его фантазия ор. 24). Лично бы сказал, что его элегический лиризм — основной интимно-задушевный тон его музыки — находит интоначайшее себе отражение все-таки в фортепианных его циклах. Очевидно, здесь романтическая культура его интонаций

* Лишь по аналитической статье J. M. Kvet'a в «Темпо» (декабрь 1933 года) я могу судить об интереснейшей последней симфонической кантате-симфонии Сука «Эпилог» (соло, хор, оркестр).

** Чешский квартет был основан в 1892 году, с Оскаром Нейбалом (альтист) как самым энергичным и пламенным вдохновителем ансамбля во главе. Состав квартета изменился, но качества его: изумительный строй, ритм, тон — от мягкого, теплого до огненного, бурного, неисчерпаемая интонационная выразительность — оставались всегда те же и всегда на высочайшем интеллектуальном уровне. Не игры, а умное сопереживание, глубочайшее раскрытие мысли. Исполнение классиков струнного квартета и, как вершина, — всех квартетов Бетховена, прекращался передача квартетов выдающихся чешских представителей камерного стиля, особенно Дворжака, несомненно влияли и этому стилю, но и на весь строй их художественного мышления. Означен еще с глубокой благодарностью и почтилностью тоное исполнение камерных ансамблей С. И. Танеева.

встречает «под пальцами» наиболее отзывчивый инструмент. В своем «пропавшем» струнном квартете ор. 11 Сук едва ли не наиболее интересен и полнокровен. Но все-таки его склонность к мечтательной, «грезевой» звуко-поэзии (Tondichtung) препятствует образованию «чистой квартетной», глубоко интеллектуальной стилистики при всем «владении струнностью» и при его хорошей полифонической технике. Впрочем, последние качества едва ли отсутствуют у кого-либо из чешских композиторов, являясь просто-напросто приращенными и еще совершенствующимися под стимулом-познанием: *умные*, что господствуют как иррелонный заповедь и составляет прочный фундамент безупречного чешского музыкального профессионализма.

В данном отношении интересна деятельность и постановка преобразования и вообще вся музыкальная педагогическая работа в Чехии, заслуживающая внимательного внимания. Но это совсем выходит за пределы данных скринных и лаконичных очерков, которые не претендуют быть исчерпывающим «путеводителем по музыкальной Чехии».

1962 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 великим переворотом и отражавшая его на далеком расстоянии. В отношении музыки революции, о которой пойдет речь в настоящей главе, можно сказать, что художественные заслуги ее велики и не отвечают размаху и интенсивности переворота, за исключением области революционной песни, выдававшей поразительно яркие, чеканные образы. В отношении же музыки, вызванной революцией, следует заметить, что во всем напряженном развитии музыки XIX века не было великого достижения, которое не являлось бы, в сущности, результатом новой идеологической надстройки и переворота в мыслях и чувствах, совершенного французской революцией с ее лозунгом возмощения личности. Творчество Бетховена немислимо вне революционной атмосферы. Творчество романтиков и Вагнера было предательством к революции неоплаченных векселей — не сдержанных ею обещаний: отсюда ненависть и мечтательство, неудовлетворенность и мечты о лучшем прошлом и утопическом будущем, отсюда бунтарство личности и резкие переходы от пессимизма к гимнам свободе. Даже некоторые консервативные по своим политическим убеждениям и боявшиеся новых революционных всплесков композиторы XIX века, сами того не замечая, пели эти гимны и гибли в борьбе за свободу своего творчества, или же признаваемого самодовольной буржуазией, или используемого ею для самоуслаждения. Так погиб Берлиоз, так погиб Бизе. Но и революционные мечты Вагнера об искусстве исказились 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 аффектов, в процессы созидательной жизни. Этот творческий опыт не может пройти бесследно и не принести пользы будущему человечеству, так как музыка открыла мир человеческой личности во всем его величии и красоте и безобразии. Принцип художественного реализма был усвоен композиторами не менее, чем деятелями других отраслей искусства. Так, рядом с мечтой и

du peuple»), песня, сочиненная Гаво и им же самим впервые исполненная 19 января 1795 года в одном из кафе. Популярность «Марсельезы» некоторое время ослепляла знаменитая «Chant du départ» Меркюля. Всем этим мелодиям свойственны непреодолимый порыв чувства, железный ритм, обобщающая сила и властная энергия. По своему размеру, мелодической текучести и ритмической упругости героический мелос «Марсельезы» остается непревзойденным.

На революционных празднествах фигурировали и более крупные музыкальные произведения типа пышных концертных кантат с привлечением большого числа участвующих исполнителей. Так, 14 июля 1790 года (на праздник федерации) исполняли «Te Deum» Госсекса — сочинение, несмотря на религиозный текст, целиком проникнутое революционным пафосом: инструментальная интродукция кантаты звучит, как воинственный марш-гимн, одна из инструментальных интерлюдий представляет собою танец. Меркюль в 1800 году выступил с кантатой («Chant national au 14 juillet») для трех хоров и трех оркестров. Лекюер в том же году сочинил «Chant du 1-er vendémiaire an IX» («Песнь 1 вандемьера * IX года») для сола, четырех хоров, включая орган. Бергапоз, его ученик, продолжал лишь традиция революционных грандиозных музыкальных манифестаций, когда писал свою «Траурную и победную симфонию» (1840) и величественный «Реквием» (1837), рассчитывая на колоссальные исполнительские силы.

Фактура гимнов и кантат эпохи революции, при количественной мощи и импозантности звучания, остается очень простой: это вертикальные массивы фонфарного гармонического склада (топика — доминанта — тоника). В сущности, это декоративная фресковая «племенная» музыка, и как таковая она заслуживает анимация и специфического изучения, особенно в нашу эпоху, когда вновь мы стоим перед необходимостью вывести музыку на площадь, на открытое пространство, из-под свода концертных зал и потолков комнат. Динамика музыки на воздухе — проблема, в широкой мере поставленная французской революцией. И если не хватало у композиторов ни сил, ни энергии на ее вполне исчерпывающее разрешение, то тем самым социальная значительность проблемы насколько не умаляется. Вместе с возрождением общественных празднеств и культурой коллективизма перед музыкой вновь встает задача: выработать новые формы и средства выражения, чтобы быть слышимой и постигаемой в новых социальных условиях. И, конечно, здесь на первых порах не миновать ни пышной риторики, ни выпященного пафоса — характерных свойств ораторского искусства: такой и была ансамблевая музыка празднества французской революции, тогда как непосредственный энтузиазм и эмоциональный взрыв давали себя чувствовать в лаконичных, насыщенных темпераментом и суровой решимостью революционных воинственных песнях и гимнах передки безвестных авторов. Но, повторяю, каким бы ни было решение проблемы, давнее французской революцией, сама-то идея музыки всенародных праздников и принцип открытого пространства как принцип племенной композиции остаются живыми и целесообразными до сего дня.

«marchal Lukner»). Свое ставшее популярным название она получила в Париже, куда ее записали в том же 1792 году, в июле, добровольцы из города Марселя. В октябре 1792 года «Марсельеза» была оркестрована композитором Госсексом, 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»).

* Вандемьер (vendémiaire) — первый месяц республиканского календаря — с 22 сентября по 21 октября.

[illegible]

хорошо охарактеризовал все пять опер Лесюера, отметив тем самым лучшим качеством его дарования:

«В «Пюшоре» — музыка сильная и нервная; в «Телемаке» — мелодичная и фантастическая; в опере «Павел и Виргиния» — полная непосредственного чувства; в «Варда» — блестящая, героическая и подлинно оссаническая*, в «Смерти Адама» — простая, энергичная и величавая».

Среди других композиторов эпохи французской буржуазной революции, кроме упомянутых Руже де Лилля, Гаво и Лесюера, следует выделить немногих: Керубини, Мегюля, Госсек и Катель**. Для революционных празднеств Керубини написал несколько республиканских песен в гимнов («Гимн для праздника юности», «Гимн братству», «Гимн Победе», «Гимн на смерть генерала Гоша»). Его бывшая долго популярной опера «Водонос» или — «Два дня», его «Элиза» или «Путешествие на ледянке Сен-Вернера» и, наконец, самая сильная и интересная — «Фаниска» — принадлежат 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 в унисон, для мужского хора с сопровождением и т. д. Катель работал в той же области, как Мегюль и Керубини; его «Гимн Верховному Существо», «Гимн Равенству», «Гимн Народу-Владыке», «Стансы в честь приготовления пушек и пороха», «Песня в годовщину основания республики», «Патриотическая ода» и другие подобные 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 популярен и увлечен республикой, он написал свыше 40 вокальных и инструментально-патриотических революционных произведений, посвящая 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 Лепеллетье, траурная кантата памяти парижского представителя Фери и т. д. Стиль Госсек — ораторско-возвышенный. Музыка эффектно проста. Она вполне отвечает словам Дантопа: ничто так не электризует республиканские души, как патриотические гимны и песни.

* Поэмы Освеана — поэтизация Макферсона, выданные им за подлинники древних шотландских народных песен, вышли в свет в 1763 году и оказали громадное влияние на всю европейскую поэзию мечтательного воображения, меланхолии и земной чувственности.

** Катель (Charles-Simon Catel) родился в 1773 году, умер в 1830 году. Учился музыке в Париже, в королевской школе певца (учителя: Гоберт и 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 трактат о гармонии. С 1810 года вместе с Госсекем, Керубини и Мегюлем стал инспектором консерватории.

*** Фрисуа-Жозеф Госсек (родился в 1734 году, умер в 1829 году) в детстве шел в соборном хоре в Антверпене и там получил первоначальное музыкальное образование. В 1751 году появился в Париже и по рекомендации Рамо получил место дирижера в частной капелле. В 1769 году Госсек основал «концерты любителей». В 1773 году реформировал «духовные концерты». В 1780 году был вторым дирижером Большой оперы. В 1784 году ему была поручена организация королевской школы певца и декламации (*Ecole royale de chant et de déclamation*) и руководство ею. В эпоху революции Госсек был первым дирижером музыки Национальной гвардии, в 1795 году получал лицензию на консерваторию вместе с Кательем, Керубини, Мегюлем и Лесюером. Как инструменталист Госсек вошел в 1757 году в оркестр парижской оперы валторны (*cor d'harmonie*), в 1773 — тромбоны (в концертах они появились раньше).

[illegible]

* Известный французский историк музыки Комбарье упоминает ряд французских сочинений, в которых на сжаты, концерта, итальянской симфонии и французской увертюры, трио-софт и оркестровый трио постепенно выкристаллизовывался паскаль симфонии с ее привычным тематическим развитием на основе контрастности. Среди них историк упоминает *Quatre quatuor-symphonies* (пять частей: Allegro с тональными проведением главной темы, Adagio, Allegro, Aria graziosa, Allegro) Шарля-Анри Бенелия, исполненная в 1741 году, *Les six sonates en quatuor ou conversations galantes et amusantes entre Hôte traversière, un violon, une basse de viole et la basse continue** Габриэля Гаймона (Guillem), в которых, и в симфониях (1742), встречается в Allegro две темы и их развитие. Саломей в дворянский характер (князьство развлекательные) большинство французских инструментальных сочинений той эпохи не имеет чисто салонной идеи *conversations* (беседа, диалог инструменталов) оказывается в высшей степени плодотворной.

скан 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, расширил тем самым понятие симфонии еще в новом направлении. Большой успех имел его *Маршный марш* (*Marche lugubre pour les honneurs funèbres qui doivent être rendus au Champs de la Fédération le 20 septembre 1790 aux mânes des citoyens morts à l'affaire de Nancy*)*, исполнившийся несколько раз во время похоронных (погребение праха Вольтера в Пантеон в июле 1791 года) *.

Любопытны «духовые симфонии» Госсекса: одна для 6 флейт-пикиоло, 12 кларнетов и гобоев, 4 валторн, 6 фаготов, 4 серпентов, 6 контрабасов, буханцы или кривой трубы (*tuba curva*), другая («военная симфония») для 2 флейт-пикиоло, 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 труб, 2 валторн, 2 фаготов, серпента или контрабаса, литавр и большого барабана. Подобного рода симфонии сочиняли еще Катель, Жаден, Георг Фридрих Фукс (Fuchs), ученик Кашубаха, и Девиси. Известны также увертюры для духовых инструментов Мегюля, его четыре симфонии для большого оркестра и марши Анри Бертона.

Социальные и политические условия XIX века частью опять загнали музыку в салон, но не могли уже остановить роста колоссальных ансамблей (Бетховен, Берлиоз, Вагнер). Окончательное крушение величественных замыслов Берлиоза и идеи всенародного 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 диавинкой 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 музыку, ее достойной, я 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. Ишем в виду Берлиоза, о котором уже приходилось вспоминать в связи с музыкальной революционной эпохи.

Но героико-этические идеи и принципы, выдвинутые Францией в эпоху просвещения и революции, воспламенили творчество и отразились с колоссальной силой на жизни и характере гениальной музыки, родившейся на берегах Рейна в местностях, чуть ли не реагирующей на все происходящее в заречной стране. Бетховен, чья музыка зазвучала с первых годов XIX века и подчинила 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 музыкант). Помимо высокого значения бетховенского

* Состав инструментов этого марша (привожу по Constant Pierre — «Musique exécutée aux Fêtes Nationales de la Révolution Françaises») — 2 флейт-пикиоло, 2 кларнета, 2 трубы, 2 валторны, 3 тромбона, 2 фагота, серпент, tuba curva, там-там, большой барабан, малый барабан с сурдинкой (*caisse roulante voilée*).

дела в плане общесоциальном, оно было глубоко революционным делом внутри самой музыки. Бетховен окончательно освободил симфонизм от цвинутости и ограниченных пределов салонности и прикладной (дворцовой, кулевой, театральной) роли. Он открыл перед музыкальной формой далекие горизонты. После него и Берлиозу, и Листу, и Вагнеру уже не трудно было связать музыку с великими интеллектуальными завоеваниями человечества.

Мало этого, своей жизнью и своим гордым, независимым характером Бетховен первый, после Гайдека, но в сильнейшей степени поставил перед замкнутым еще феодальными предрассудками обществом проблему независимой и самостоятельной личности композитора в противовес композитору-слуге, композитору-чиновнику и вообще композитору-поставщику. Индивидуализм Бетховена был глубоко современным и плодотворным. Обобщая все ценное, что было дано всей предшествующей эпохей музыки, Бетховен создал силой своего ума и своей воли новые ценности, обеспечившие прогресс музыкального творчества на несколько поколений вперед вплоть до нашей эпохи. В то же время и самом материале его музыки заложены созвучные его драматической эпохе — эпохе шествий, маршей и передвижений армий народы — ритмы и героические пафосы. Тем самым его индивидуализм не превратился в субъективизм, крайню оторванное от общественности экспериментирование.

Не раз уже мне приходилось указывать на несомненную связь между новым музыкальным мировоззрением и музыкой Моцарта. О ней и о нем в наше время высказывают много свежих и ярких мыслей, раскрывают недостаточно исследованные до сих пор страницы его жизни и музыки, любовно вдумываются в стиль и характер его творчества, изучают музыкальный язык его самого и его эпохи. Не проходит года, чтобы не появилось новой большой или небольшой, но ценной работы о Моцарте, и почти не проходит месяца, чтобы в том или ином музыкальном журнале или сборнике не была напечатана статья или просто заметка, освещающая ту или иную деталь в сфере моцартовской культуры. Именно культуры, потому что теперь стало ясно, что популярность Моцарта и, скорее, все еще неизбыточное, к его музыке обусловлены совсем не его неповторимо яркой индивидуальностью и гармонической ясностью и стройностью его музыки. Парадоксально, но верно, что Моцарт, оставаясь самим собою, весь растворяется в явления, имя которому — моцартианство, и в моцартовской культуре, создавшейся на переломе от XVIII к XIX столетию и впитавшей в себя мастерство десятков поколений и передавшей его будущим векам. Если не было бы сплетической культуры, связанной с жизнью и творчеством Моцарта, а был бы только Моцарт-человек, весьма переходящее явление, как многие другие композиторы, то нельзя объяснить многих фактов. Главное же, решительно не понять, 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 «чужое» могло произойти только при одном условии: творчество Моцарта — не творческое изобретение и борьба за новые пути, а что-то другое. Это что-то другое объясняется, если объяснить еще один «чужесный» 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 непомнящее становится его творчество рядом с творчеством тех мастеров, у которых



MOHAFF B. A.

Наиболее значительные из других причин, приближающих Моцарта к нашей эпохе: универсализм его мелоса и его многообразие, напевность, богатство идей и мелодический принцип движения и развития. Кроме того, нам свойственно новое ощущение всей моцартовской культуры, не в облике завершенного и законченного строительства, а в ее динамическом содержании, в естествознании противоположностей, в стадии перелома векового мировоззрения — не индивидуального, а общечеловеческого. Наконец, еще одна причина ужасного русского тяготения к Моцарту прибавляется к предшествующим: вся наша музыка еще за некоторое время до Глинки, потом до Глинки и до наших дней была проникнута моцартовской культурой. Моцартианцами были Чайковский и Танеев. Школа Римского-Корсакова тоже примыкала через связь с Глинкой к Моцарту. Глазуюнов также больше тяготеет к фактуре Моцарта, чем к бетховенской. Но в творчестве Чайковского и Танеева моцартовская культура ощущается как живая пульса роста, а не как техническая база².

И все-таки Моцарт еще далеко не известен и не усвоен во всей своей широте и полноте, в особенности Моцарт цепких 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 понимается не в смысле опрощения, а не в личные обиды. Я говорю о трудной и всегда желанной простоте как высшей художественной цели, как результате полного овладения мастерством, когда мастерство уже не выплывает, о простоте как целью и непосредственным постижении жизни до простой эмоциональной правды выражения. Мы сейчас идем к жизни без прикрас и без преувеличений, к жизни трезвой, ясной, трудовой и простодушной. Моцарт чувствовал такую жизнь, не затемненную ни сетью ложных иллюзий, ни тягостным снечисом, жизнь в постоянном движении, овеянную любовью и дружбой — качествами для него наипростейшими.

Все искусство Моцарта поэтому глубоко социально от первой до последней ноты. Оно создавалось не в плане самоуглубления и не в расчете на вечность, а на «сейчас» и на «сегодня», на заказ окружающей изменчивой жизни. Для Гайдна, строгого и доброго ценителя, и для венского бюргерского бала — всегда для кого-нибудь писал Моцарт, а не для вневременного и вневременного слушателя и уж, конечно, не для самодовольствия. Зато, когда его музыку называют бессмертной, то в этом слове чувствуется неприятный преувеличенный пафос, потому что все, что жизненно и человечно, то не бессмертно, а изменчиво. Думается, что сила музыки Моцарта заключается в ее способности изменяться, в том, что она неслепло спала и связана с нашей жизнью, но с ее изменением обновляется и перерождается сама. В стильного, навеки окаменелого и бесстрастно застылого Моцарта я не верю: такое бессмертие статично и подластная ему музыка — не проста, а выдуманна. Она быстро вымирает. Искусство Моцарта живет, потому что оно способно к развитию и вместе с жизнью и смертью поколений оно и духом изменяется, хотя бы люди воображали, что воспринимают Моцарта XVIII века. Разгадка простоты музыки Моцарта в том, что он за переходными образами своей эпохи нашел постоянные и простейшие формулы движения и выдоизменения эмоциональной жизни, а не в том, что он якобы запечатлел остановившуюся в своем движении красоту.

БЕТХОВЕН
(1827—1927)

Опыт характеристики

Наступил день, когда все культурное человечество вспоминает скорбную дату — столетие со момента смерти человека, совершившего неслыханный и никем еще не испытанный жизненный путь-подвиг. В каталоге лишений, горя, печалей и страданий, через которые проходят люди долга и чуткой совести, заполнился отдел: борьба за творчество глухого музыканта. Воображению жесточайшего лириквизатора не представлялось такого орудия пытки, какое создано было передемыми течениями жизненных законов: человек, гениально одаренный даром творчества в мире звуков, глубоко впечатлительный и сильный духом, наделяется болезнью слухового органа, обнаруживающейся к тридцати годам жизни, в период наибольшего расцвета творческого воображения. Глухота растет, в результате ее великий музыкант перестает воспринимать музыкальные впечатления извне, а главное, лишается возможности слышать свою музыку, лишается справедливейшего права, каково только он мог требовать от судьбы. Факт этот, потрясающий до ужаса, надо иметь перед сознанием каждый раз, когда мысль наша приковывается к Бетховену: этот факт пронизывает жизнь и творчество величайшего музыканта, чья воля не только не согнулась перед искусом самоуничтожения, но привела его творческие силы к раскрытию широчайших горизонтов духовного мира и к удивительному, стойкому самоутверждению жизни и к жизнерадостному искусству.

Поэтическое воображение древних греков создало волнующий нас трогательный образ невольного грешника Эдипа. Но его самоослепление все-таки немедленно как кара за содеянное, хотя и бессознательно, злое дело. Его страдания и слепоте — подвиг искупления. В его страданиях тлеет хоть искра справедливого возмездия и восстанавливает нарушенного преступлением равновесия, без чего однажды совершенное зло, по волеизъявлению греков, становится в своей неискупленности неизбежным. Новое человечество в реально существовавшей жизненной трагедии Бетховена имеет перед собой живую, а не легендарный образ героя-композитора. Трагедия Бетховена развертывается в период великого исторического перелома, и с творчеством Бетховена выступает XIX век: век борьбы за свободу личности, век побед над сопротивлением косной материи и зарождения могучих идей коллективизма в недрах человеческих масс, где психика толпы преобразуется в психику общественного самосознания.

Жизнь утрачивающая музыка Бетховена свыше столетия радует человечество и далеко еще не изжита. Творчество Бетховена — зерно, па-

которого растет динамическое содержание нашей культуры. В нем ищут и неустанной суровой работе и борьбе. Через классические стройные формы и организацию слепого соотвляющегося материала Бетховен достигает полного выражения актуальных свойств человеческой природы. Рост бетховенского самосознания и самоутверждения — это рост страстной жизни энергии. Но нет необходимости искать в его личности и жизненном поведении легендарно героических черт, искажающих его облик. Наоборот, чем конкретнее представлять себе Бетховена в быту, среди обычных житейских радостей и печалей, тем ярче становится его биография, тем величественнее звучит его жизнь удального труженика, тем вышуклее выкристаллизовывается героическая идея этой жизни во всей ее непреклонной стоической простоте. Подвиг Бетховена — гигантский охват жизненных явлений и мироздания в музыке, но шел он к этому через самоутверждение, через борьбу со средой и личным горем (глухота).

В детстве и юности его окружают самые пышные меценатские условия быта, обстановки, семьи. Дед и отец Людвиг — придворные музыканты при одной из княжеских капелл. Вось служивый лютер, копошавшийся возле князя-курфюрста, несмотря на различие социального положения, неизменно заражен чертой, психически неизбежной в таком кругу: почтенность, хозяйку и укладу его двора. Определим это одним словом — поклон. Недаром же поклон играл столь важную роль в дворянском обиходе и церемониях. Наряду с этим, однако, в подобном мире процветает священная преданность своему ремеслу и своеобразное самолюбие. Семейный быт Бетховена предстает перед нами поэтому в облике старопременного меценатского уклада цеховых музыкантов, усваивший этикет и передергавший придворной службы среди скучности мелких интересов княжеских слуг. Все это осложнялось настроением внутри самой семьи, где родился Бетховен: в ней нашли примат пышности (отец композитор — алкоголик) и болезни (мать Бетховена умерла от чахотки). Музыкальное воспитание даже для гениально одаренного ребенка обошлось им без побоев и насилия над детской 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 запросами, удовлетворения которым он не находил дома. Раз пущенное в оборот колесо «комбинирующей звук машины» завертелось на всю жизнь: богатейшие импульсы к творчеству рождались у Бетховена из соприкосновения с действительностью его воли, ищущей действия в издевательской значительной долей наследственного здорового упрямства в достижении целей, а также из столкновений неясной мысли, почерогающей свою силу в свое содержание в музыке, с расплавленным металлом мысли стражающей жизни. Для такой поющей души, какая была у Бетховена, каждый, даже на взгляд тысячи людей обидный факт — горючее вещество, при трении о которое вспыхивало яркое пламя творческой изразительности: не забудем, что «будничные» явления природы окрестностей Вены воплотились в «восторгалную» симфонию, что формальный акт опекунства над племянником вырос в серьезное моральное обязательство с трагическим исходом¹. Крик избитой души и витиеватейшие личным страдания, вероятно, претворились во всечеловеческую скорбь последних кварталов...

На первых шагах судьба, казалось, пышество позволяла Бетховену беспрепятственно углубляться в запредельные леса творчества: переизд в Вену, период обучения там мастерству, юные дерзания навстречу обработке собственного стиля, благоприятный прием в среде веселых знатоков и первоначальных любителей музыки — вот пролог предстоящей

[illegible]



REYNOLDS.

искусство суровым наказом композиторского воображения. Для тех слушателей, специализирующихся в физиологических и психических процессах, случай, играющий первенство: стойкая воля и упорно вынуждающая и организующая мысль — создаваемая им музыка. [...] В жизни — труд и тяжелая доля, в творчестве — героическая борьба. Об этом твердят все те из бетховенских симфоний, где соревнование стихий в организующем ее разумным началом девятал).

Зародились или зерна величайших бетховенских концепций обычно даны в простейших соотношениях. Возьмем ли начальный мотив третьей, пятой или девятой симфоний — приходится поражаться, как можно выжить из столь простых данных столь неистощимо напряженный ток энергии. Великий композитор как бы развешивает перед нашим слухом перлюстрированные элементы природы. Один миг, один с трудом усвоенный изгиб мелодической (тематической) линии — и совершается оверрашение: рождено музыкальное движение, в движении возникает противопоставление элементов, завязывается борьба. Она разветвляется, растет, глущится. Звучит уже самодовольно услаждающийся звуковой стихия, и в буйном ее напряжении чувствуется гигантский размах разветвляющейся творческой энергии.

Крайне любопытно внимательно вслушаться и всмотреться хотя бы в те метаморфозы, какие постигают первые темы первой части в третьей и пятой симфониях. От фанфарообразного быстро сорванного рпсуна до грандиозных ритмических колымаж (стихийный пульс прилива и отлива) и нарастающий располагается нескончаемый ряд динамических, тембровых, ритмических и тональных преобразований — мощный водопад звуков, в котором, однако, нет брошенных на произвол и неразрешенных сопоставлений. Искус поддается обольщению стихийных сил встречает противодействие в тяжелых и энергичных ритмах. Они ведут музыку к стремительно размеренному движению, порой даже к заштыбу, пока новое столкновение противоположных течений вновь не вызовет стремительного поступательного хода и т. д. На всем течении этого грандиозного потока разлиты простота и величие основных законов проявления жизненной силы и жизненного пульса: прилив и отлив, взлет — падение, достижения — достижения, света и темноты. Наоборот, во вторых частях симфоний в противовес героическому подъему первых «движений» обильно доминируют созерцательные настроения: жизнь проявляется не в драматическом лирике и напряжении, не в смятении, не в гряде и буре, а в ласкающих лучах спокойного размышления и в замедленной поступи, граничащей порой с полной застылостью (дивное *Adagio* четвертой симфонии). Бодрая и смелая призывная музыка иногда нарушает очарование этих мирных пейзажей (в *Andante* пятой симфонии), но лишь как неизбежный контраст, а не как отказ от основного настроения и красоты созерцания. Третьи 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 непосредственному выражению радости ничего общего не имеет с затейливо-шансовым пасторальным салонной музыки XVIII века. Заключительные же части симфоний или развивают в новой звуковой концепции жизнеудовольствие эмоциональные состояния — радостное озарение, игру, восторг, большей частью вне элементов жанра, как вольный полет музыкальной мысли, как хороший звуко-образ, или же приводят к грандиозному нарастающему и разряда энергии звучаний, осуществляя величавое победное шествие

начальные образы, сам же он не идет за ними к смерти, а стремится в природу, к людям, в поселье, в празднество, чтобы там почерпнуть запас бодрости для новой борьбы.

Финалы третьей, пятой и девятой симфоний полностью утверждают жизнь и единение и в целостном порыве.

Третья симфония окончена была в 1804 году, после того как в октябре 1802 года в потрясавшем жизненным документе-исповеда (гойлентипидское заведение) Бетховен на 33-м году «философии» примирился с жизнью глухого одиночки-музыканта. Однако жизненная борьба, видимо, была еще fieri, и пятая симфония (1808 год) рисует нам «схватку с судьбой» в гораздо более интенсивно-стремительном облике. Победа, вероятно, далась с большим трудом, чем раньше, и чувствуется большая разница между светлым, победоносно звучащим музыкальным материалом первой части «героики» и между суровым патетическим зловещим сил в первой части пятой. Но зато финал пятой — полновесная победа, а не только искаженные заблуждения в людских играх, в тихом созерцании и самоуслаждении или в природе (шестая симфония). В сияющем блеске до-мажорного тризвучия финала пятой Бетховен «схватил судьбу за горло» бесспорно. Седьмая симфония — с ее важнейшей энергичной поступью и веселый чудесный смех восьмой (обе появились в течение 1811—1812 годов), также подтверждают это предположение. Примирение с жизнью состоялось: путь к радости был свободен. Но это лишь во 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 искус «преждевременной» смерти: музыка ставит здесь еще острее и глубже проблему о сущности искусства, об организующей воле человеческого сознания через падение и возрождение воли к жизни. Начало девятой и вся первая часть — непрерывный рост организующего жизнь созидания. Человечность торжествует в пропавшем светом радости, общедоступном финале, где на встречу инструментальной музыки выступает человеческий голос и внедряется тепло человеческого дыхания. В то время нельзя было побороть судьбу сильнее и победоноснее, чем это сделал Бетховен в девятой симфонии. Но кто знает, если бы он пожил еще в эскизы десятой симфонии (1826) превратились бы в организующее целое, быть может, в новой схватке с жизнью, еще более интенсивной, родился бы еще более прекрасный и духовно-творческий синтез — гимн свободного человечества!

Последние струнные квартеты Бетховена — сфера глубокого самознания и прощательнейшие страницы философии жизни — при всей недоступности их для большинства людей все-таки не являются уединенным дерзанием, а стоят среди горной цепи, как среди родной восстающей их среды. Это ступень не оторванные от жизни размышления разочарованного отшельника-эгоиста, а суровые, вдали и вглубь направленные и устремленные думы о человеке и человечестве, выразительнейшие «речи» страдавшего и победившего сердца, обращенные ко всем людям. Ни примирения, ни отречения в них нет. Борьба всегда была уделом Бетховена. Уже в агонии, впо сознания, в 26 марта 1827 года, в пять часов после полудня, во время разразившейся сильной грозы, умирающий вдруг выпрямился, угрожающе стиснул руку в кулак и затем, вновь откинувшись, почил навеки. [...]

Героическая идея о жизни требует рассматривать каждое жизненное обязательство как долг, который подлежит выполнению. Нет деления жизненных интересов на мелкие и на высокие, на мензайские, на олимпийские и не важные. Жизнь — работа, работа непрестанная, и чем устойчивее пре-

[illegible]

СИМФОНИИ

Первая симфония, ор. 21—до-мажор. Написана в конце 1799 года. В первый раз исполнена в Вена 2 апреля 1800 года. Напечатана в 1801 году (Лейпциг). Первое исполнение в России имело место 7 декабря 1865 года в Москве. Образовал по форме, ясная и рельефная, эта симфония при всей ее близости к симфониям великих предшественников Бетховена, особенно к симфоническому мышлению Моцарта, в сущности уже независима от них и отличается характерными чертами бетховенского гения: смелостью и оживленной записью, последовательностью его проведения и динамичностью развития мыслей при полном сохранении классических конструктивных принципов стройности в единстве. Тема первой части — характер все движение, разогретаясь с удивительной логикой и постепенностью. Мужеством и темперамент и энергия сказываются с особенной ясностью в этой первой части симфонии. В последней части ее, правда, Светлее, оптимистическое настроение приближается к юношески шаловливому. Первая симфония. Оркестр симфонии по составу своему почти не отличается

от гандиновского 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, ор. 36 — ре-мажор. Написана в течение 1801—1802 года. Исполнена в первый раз в Вене 5 апреля 1803 года. Мышля 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 стиллистическим заветам: музыка плавна, динамична, отличается яркостью сооставлений и бурной, порывистой и стремительной поступью в обеих крайних частях. Медленная вторая часть симфонии очаровывает своей ясной глубиной и сдержанной созерцательной поступью, за которой чувствуется сила и властная воля. Мелодическое богатство и гармоническая изобретательность кажутся неистощимыми и все время «притягивают» внимание слушателя неожиданными оборотами и чередованиями. Скерцо — веселое, подвижное и напряженное: игра юного темпераментного воображения и прихотливо изобретательной фантазии в стройных конструктивных рамках. Финал симфонии — огненно-яркий и взрывчатый — поражает чисто бетховенским размахом и мастерством лепки. В нем чувствуется михельанджеловская энергия. Звучность второй симфонии блестящая, напряженная. Оркестр по своему составу соответствует оркестру первой симфонии.

Третья симфония, ор. 55 — в ми-бемоль-мажоре. Ее принято называть — *героическая симфония*. И по своим размерам, и по своей динамической насыщенности она превзошла все созданные до Бетховена симфонии. Задумана в октябре 1802 года, а окончание ее относится к 1804 году. Первое исполнение состоялось в Вене во дворце Лобковица 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 мышля 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 стер посвящение. Мысль о героической симфонии, по всей вероятности, мог внушить Бетховену французский посланник в Вене Бернадот, один из сотрудников Наполеона.

Героика — гигантское произведение Бетховена. Развитие мысли в первой части до сих пор поражает своим энергичным размахом, стремительностью, грандиозными подъемами и колоссальным развертыванием первоидеи. Похоронный марш — великое траурное шествие — глубоко выразитель и величествен, как непревзойденные античные рельефы. Скерцо — в контраст маршу — влечет за собой, как пестрый и суетливый поток жизни: радость и бодрость вторгаются на место скорбного сосредоточения мыслей. В последней части симфонии — в широко развернутых картинах-варьациях — жизнь в ритме и стихии света торжествует полную победу. Симфония в целом является образцом 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

и светлости она всецело созвучна нашей эпохе и нашему охвату жизни. Поэтому нет ничего удивительного в том, что каждое исполнение пятой симфонии всегда встречает живой и дружный отклик у публики. Оркестр пятой симфонии — в финале ее — заметно усилен в сравнении с оркестром предшествующих симфоний (введены тромбоны, мидлы флейты и контрафагот), что делает звучность этого гимна-финала особенно звонкой, остро блестящей и воинственно мощной.

Шестая симфония, ор. 68 — в фа-мажоре. Она известна и популярна симфония носила название *пасторальной*, потому что музыка ее выражает ощущение, связанное с природой и деревенской жизнью. Отдельные части ее носят специальные характерные обозначения: 1. «Приятные чувства, вызываемые в человеке, как только он прибывает в деревню». 2. «Сцена у ручья». 3. «Веселое сборище поселян». 4. «Буря». 5. «Пение пастухов». В такой программе много наивной театральности и литературно-простодушной чувствительности. Она довольно традиционна, и в изображении сцен и явлений природы Бетховен следовал по стопам многих предшественников (Бах, Гендель, Гейден, Глюк, Фоглер, Кихт в т. д.), если вспомнить только исчисляемых 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 к жизни средь условностей программы яркие и сочные ландшафты 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 — красочный и сочный по колориту. Состав его меняется в каждой из частей симфонии согласно ее содержанию. Так, в первой и второй частях нет труб; кроме того, во второй части из басовой группы струнных выделены две солирующие виолончели с сурдинками; в третьей части (сельская сцена) — оркестр первых симфоний Бетховена подвижный, легкий и энергичный. В четвертой части («Буря») оркестр усилен двумя тромбонами и малой флейтой. Тромбоны остаются и в финале. В симфонии много театральных элементов, и последняя часть, в сущности, оперный заключительный хор-гимн, хотя и без человеческих голосов, а в инструментальном преломлении. Нельзя считать пасторальную симфонию только созерцательно-живописной. Она, прежде всего, по динамике своей, а затем по содержанию картин 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 идет вольный воздух (первая, третья, в особенности, и четвертая части симфонии).

Седьмая симфония, ор. 92 — в ля-мажоре. Эскизы ее восходят к 1810 году. Сочинена в продолжение эскиза 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. Эту лучезарную симфонию называют вакхической или симфонией-дифрамбом. «Алсфесз тавна» — так опреде-

для характер ее музыки Рихард Вагнер. Действительно, отточенное и упрощенное ритмическое строение оправдывает такое определение. Она всецело пропитана страстными тремолом жизни и полна темперамента и мучительной энергии. Энергия и движение — вот два слова, лучше всего характеризующие эту музыкальное содержание седьмой симфонии. Ее начало расцветает, как утренний зарю, музыка здесь растет и расширяется, схватывая все большее пространство и достигая интенсивности своей восходящего солнца. Это заряд колоссальной силы напряжения. К вступлению непосредственно примыкает, вытекающая из него, радостно разряжаемое быстрее средство приемы, типичная для него, Allegretto (вторая часть симфонии) вносит элегическое настроение в этот мир света и радости, затмевая солнечность звучной первой части, но тем самым усиливает напряженность дальнейшего развития музыки. Скерцо — порывисто стремительность дальнейшего развития музыки. Нерестивый полог — середина его внедряется сдержанное движение. Финал симфонии, присущий скерцо, возрастает от этого еще сильнее. Финал симфонии воздействует ослепляюще. Лытается огненный поток звуков, как лавина увлекает все, что ему противится и атакет на пути: пламенная музыка исполняет 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, пара литавр и струнные. Звучность — безусловно ослепительная.

маленьком отношении, но зато она во многом выигрывает благодаря своей чудесной, можно сказать, мудрой сдержанности в выражении и душевной ясности и уравновешенности чувств. Оркестр, по составу своему, нормальный бетховенский («широкий»). Звучность четкая и прозрачная благодаря рельефным и широким линиям рисунка.

Десятая симфония, пр. 125— и ре-минор с фисалом с хором — я рекомендую, на текст оды Шиллера «К радости». Мысль положить на музыку эту оду мелькала у Бетховена еще в 1792 году. О «чистой дие радости» говорит в гейлигештадском завещании (1802 г.). Десять лет спустя появляется идея увертюры на тот же шиллеровский текст. Но все это еще не десятая симфония, а, возможно, один из импульсов или одно из зерен, откуда зародилась мысль о фисале с хором. Эскизы к девятой симфонии восходят к 1817 году. Но проработка их происходила гораздо позже. Симфония эта как конструктивное целое выростала 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.

Десятая симфония — одно из величайших и монументальных созданий мирового искусства. В ней раздвигается исторический путь человечества и раскрывается идея солидарности и братства, вытекающая из предпосылок века просвещения (XVIII) и из идеалов французской революции. Колоссальный заряд энергии, который содержит музыка этой симфонии, вызывает при каждом повторном исполнении вновь и вновь ответную реакцию — эмоциональный отклик у слушателей, вызывает сильное и властное, чем другие симфонии Бетховена. Это не удивительно, так как обществулющая сила бетховенской музыки вполне не достигает такого напряженного подъема, как в финале девятой, — и это даже независимо от качественного уровня материала (простые и легко запоминаемые контуры мелодий), а всецело от динамической насыщенности музыки и гигантского охвата жизни воображением композитора. Десятая симфония — типичноиндивидуальное произведение. Оно идет навстречу родной для всех людей идее объединения человечества в творчески-производительной работе. Естественно, что эта симфония не может не быть созвучной XX веку, в сию суждена еще долгая жизнь. Не в закругленности и пластичности тут дело, а в мужественной экспрессии и здоровьем, бодром оптимизме, в колоссальном и бурном, неслыханном до Бетховена напряжении творческих сил и энергии, в мощном утверждении жизни, которое насквозь пронизывает всю симфонию, несмотря на трагический пафос первой 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 сглаженности и пластичной округлости форм. Как в искусстве Микеланджело, так и в девятой Бетховена все напряжено до крайности — до надрыва и распада. Предел энтузиазма — финал симфонии: музыка достигает здесь своего же первоисточника — первобытного, несосредоточенно эмоционального крика гигантской массы людей, охватившей единым порывом.

Оркестр девятой — обычный бетховенский, но расширенный в финале до размеров чуть больше оркестра пятой симфонии (введены тромбон, малая флейта и контрафагот), а кроме того, добавлена к обычным двум валторнам еще пара. Звучность девятой симфонии синтезирует весь предшествующий колоссальный бетховенский опыт в обращении с оркестром и достигает необычайного величия и силы, особенно в соединении

[illegible]

MISSA SOLEMNIS

Missa solemnis — торжественная месса — гигантское по плану и по насыщенности художественно и эмоционально богатой, глубокой и изысканной ушной музыкой произведение. Ни в каком случае нельзя рассматривать мессу как прикладное церковное сочинение. Скорее это философская, по идее своей, симфония, где мысль становится музыкой и музыка мыслью. Сочинение мессы началось в 1819 году (*crescendo*), а закончена она была и начисто переписана только в начале 1823 года. Бетховен так и не успевал целиком শেষ мессы. Первое же полное исполнение ее состоялось 24 марта 1824 года в Петербурге, в концерте Филармонического общества, куда копия партитуры попала через князя 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 отклик к сердцу. Действительно, значение этого гениального произведения покоится главным образом на его лирической проникновенности и искренности. При всем величии своем торжественная месса должна быть понятна и доступна непосредственному восприятию большинства людей, потому что язык ее, все-таки, язык глубокого и сильного чувства, не теряющий эмоциональной выразительности на всем протяжении колоссального по размерам и интенсивности роста сочинения. Зато в отношении исполнения месса содержит непомерные трудности. Если они не преодолены, то это обстоятельство тотчас отзовется на восприятии: месса покажется длинной и скучной. Поэтому хорошее ее исполнение — великий художественный успех.

•ЭГМОНТ•

Музыка и трагедия «Эгмонта» Гете (ор. 84) принадлежит к числу давно по заслугам и по праву оценок великих произведений Бетховена. Поэт и сила поэзии Гете соединялись здесь с темпераментным и увле-

кительным искусством Бетховена. Работа над «Эгмонтом» заняла у Бетховена осень и зиму 1809 и первые месяцы 1810 года. Первое исполнение состоялось 15 июля 1810 года в Вене в придворном театре. Партитура содержит следующие эпизоды: 1) Увертюра, 2) Первая песня Клерхен, 3) Первый антракт (Andante, ля-мажор), 4) Вторая песня Клерхен, 5) Вторая песня Клерхен (Larghetto, до-мажор), 6) Третий антракт (Allegro, до-мажор), 7) Четвертый антракт (Poco sostenuto e risoluto, ми-бемоль-мажор), 8) Смерть Клерхен (Larghetto, 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 поражает способность Бетховена сжато и четко характеризовать драматические ситуации, что является как в музыке антрактов, так и в описании облика Клерхен. Песни последней принадлежат к выдающимся достижениям вокальной лирики Бетховена. Отсюда их известность и популярность.

«ШОТЛАНДСКИЕ ПЕСНИ»

Приблизительно в течение 1810—1815 годов Бетховен работал над аккомпанементами, ригуреллами и интерлюдиями для шотландских песен. Оригиналы их присылал ему Георг Томсон, музыкант и издатель, который довольно продолжительное время (до 1819 года) переписывался с Бетховеном и имел дела с ним. Их общение по временам припадало 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 напевы: и подлинно шотландские, и ирландские, и польские, и прочие чужестранные мелодии, которые ему массами присылал Томсон и которые Бетховен снабжал и восполнял, как уже было упомянуто, сопровождением, вступлениями и различного рода вставками. Обычно сопровождение делалось для скрипки, иногда для 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 нередко удачно сделанные Бетховеном сопровождения все больше и больше привлекают внимание и возбуждают вполне понятный интерес к этим маленьким, но вкусным камерным ансамблям. Недавно еще была найдена тетрадь с 18 песнями с сопровождением. На титульном листе самим Бетховеном написано оглавление. В числе этих песен оказались три русские. Все они оказались налицо в известном сборнике Прача².

УВЕРТЮРЫ

Эта область музыки затронута Бетховеном с поразительной властью, принципиальностью и пониманием сущности формы, так что он не только быстро усвоил колоссальную работу, проведенную в данной сфере многими его предшественниками, но и вскоре же перерос их. Развитием своим в XIX веке увертюра всецело обязана Бетховену³. В его творчестве она делается симфонией в одной части, причем самая сжатость и законность формы и языка становится художественно выразительным средством, способствующим интенсивности развития музыки и ее стремленности. Творческий темперамент и присущая Бетховенскому материалу энергия, стремясь к расширению, расширяют тесные границы форм

Содержание этой оперы представлялось Бетховену этической проблемой: самопожертвование любящей жены для спасения певнико осужденного супруга. Руководящий мотив: гнет, борьба и освобождение — мотив, чаше симфоническую музыку проникало этическое начало, возвышая и углубляя звуковую энергию и, как результат его, радостный падох, победное ликование и состояние энтузиазма. Четыре увертюры («Идеально» («Леонора») — четыре опыта разрешения одного и того же симфонического задания.

Медленное вступление развешивает скованное движение. Из него рождается лорывистая энергичная мысль — лед полет, лед огонь. Возникает упорная борьба — ряд проведений и «строительств» основной идеи. В результате интенсивного развития звучит радостно-приветная музыка, которая воспринимается как победоносное утверждение завоеванной свободы, как мощный эмоциональный разряд вслед за длительным полемым напряжением. Такой ход музыкально-симфонического действия в «Леоноре» № 2. Таким он остается и в «третьей» увертюре («Леонора» № 3), только развитие протекает в ней с большими размахом и с большей интенсивностью.

КОНЦЕРТЫ

Форма концерта крайне расшпрана и углублена Бетховеном, как все в музыке, чего он касался. От чисто виртуозных предпосылок, особенно свойственных сфере концерта, Бетховен идет по линии небольшого сопротивления — через диалог солирующего инструмента (предпочтительно фортепиано) с оркестром и раскрытию диалектики музыкального мышления. От обычного противопоставления соло и «всех» (tutti) он пролагает путь к сложному взаимодействию индивидуального и хорового (инструментального) начала, то как противоборствующих сил, то как оплодотворяющего фона и рождающейся из него идеи, то как двух равноправных сфер звучания, развешивающих основной замысел, каждая по-своему, в постоянном динамически интенсивном соприкосовании. По каждый раз смысл концентрирования сводится все к доказательству блеску изложения, а к утверждению главствующей темы или тем после ряда превращений их, раскрытия в них содержащихся и из них вытекающих новых звуковых идей или развешивания присущей им энергии.

Первый концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur) был написан Бетховеном в возрасте 12—14 лет. Из юношеского боннского периода сохранился еще не в полном виде (быть может, неоконченный) фортепианный концерт в D-dur (ре-мажор), а также отрывок из скрипичного концерта. Известные и популярные пять концертов для фортепиано с оркестром принадлежат уже взрослому периоду. Блестящей первой поре развития бетховенского дарования, и написаны все до 1810 года.

Первый из этих концертов (ор. 15. в до-мажоре) возник в 1794—95 гг. Он был написан и вышел в свет прежде, чем второй, сл-бемоль-мажорный, фортепианный концерт (ор. 19), который сочинялся, по всей вероятности, одновременно, а возник, быть может, несколько раньше первого. Это очень важная подробность для понимания творчества стиля обоих концертов. Хотя до-мажорный (тот, что считается первым) концерт оркестровый богаче и звучнее, но оба они — произведения одного периода и лишены воздействия со стороны моцартовского языка и моцартовских

примов изложения. Бетховен, перитно, чувствовал некоторую неестественность и скованность своего мышления в первом концерте и не считал его и лучшим из своих сочинений, но тем не менее следы влияния этого концерта можно найти и у самого Бетховена, и у Шуберта, и, далее, у Мендельсона. Бетховенская свежесть и серьезность, музическая энергия в моментах актуальных и глубокой сосредоточенности и вдумчивости в музыке соразмерного порядка уже говорит о себе в обоих первых концертах. Выделяю чудесное *Adagio* (медленное движение) во втором концерте.

Третий концерт для фортепиано с оркестром (ор. 37) написан в характерной патетической — страстной и возмущенной — бетховенской тональности: в до-миноре (напомню о знаменитой патетической сонате ор. 13, о сонате ор. 10, о пятой симфонии, о 32 интенсивнейших вариациях и увертюре «Корриолан»). 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). Сило, повелительный характер и суровая энергичная поступь свойственны этому концерту в такой же мере, как яркость сопоставлений (например, *Largo* в ми-мажоре!) и блестящее изложение. Концерт оказал большое влияние на современную ему фортепианную литературу и не только на нее. Шуберт, Филдс и Беллини в своих романтических мелодиях многим обязаны бетховенским ярким эмоциональным оборотам, полученным в этом концерте особую выразительность. В наше время некоторые чувствительные страницы третьего концерта могут показаться унылыми, потерянными жизненный сок, но для современников элементы эсхемизма составляли задвинутое, ароматное содержание всей музыки и придало ей тошноту. При хорошем исполнении все это и сейчас плещет слух и завораживает мысль.

Четвертый фортепианный концерт в соль-мажоре (ор. 58) возник в 1805 году, а окончательный, готовый к печати вид получил к февралю 1807 года. Первое издание относится к 1808 году, первое исполнение состоялось в одном из домашних концертов графа Лобовицка, а для публики — 22 декабря 1808 года (играл сам Бетховен). Вот один из отзывов: «Бетховен удивительно ярко исполнил в быстрейшем темпе свой новый фортепианный концерт удлинной трудности. Его медленная часть — мастерское прекрасное произведение, насыщенное песенностью. Бетховен воистине спел его на своем инструменте — спел с глубоким проникновенным меланхолическим чувством» (Рейхардт). Четвертый концерт — одно из высших поэтически одухотворенных сочинений Бетховена. Повизна и свежесть фактуры соперничают 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 суровость, или чувствительность, здесь везде и всюду глубокое, здоровое чувство и лирически насыщенный характер. Концерт оказал сильное и плодотворное развитие 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 проникающего музыку чувства.

Пятый концерт для фортепиано с оркестром в ми-бемоль-мажоре, ор. 73, был начат в Париже 1808—1809 года, а закончен, по видимому, к началу 1810 года. В печати концерт этот появился в 1811 году в Лейпциге у Брейтшпеца, а первое исполнение состоялось в Вене в 1812 году, причем играл уже не сам Бетховен, переставший выступать публично из-за усилившейся глухоты, а его ученик Карл Черш. Пятый концерт стал за-

посвящать европейское признание, в сущности говоря, только с 1828 года, когда его впервые в Париже гениально исполнил семнадцатилетний Франц Лист. Еще одно памятное исполнение этого же сочинения Листом имело место 3 апреля 1841 года, тоже в Париже, когда Лист совместно 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 равновесия. Здесь Бетховен окончательно выходит из рамок показательно-виртуозного стиля и из фактуры, рассчитанной на впечатление в условиях домашнего музицирования. В эволюции бетховенского мышления он имеет такое же значение, как третья, героическая симфония и как последние большие сонаты, 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 улады в небольшом кругу избранных слушателей. Как ни прекрасен и как ни глубок философско-поэтически 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 — открытом и плавно полифоническом — дано столь же мощное и светлое утверждение жизни, как в финале героической симфонии. Самая тональность Es-dur (ми-бемоль-мажор) всегда звучит у Бетховена с особенной полнотой и величественным радушием, звучит, как безграничный горизонт и безбрежная лазурь небосвода. Позволяя себе эти субъективные отступления, чтобы выразить с некоторой хотя бы ясностью ощущения массы воздуха и света, которые возникают при слушании произведений Бетховена, подобным финалам героической симфонии и пятого концерта. И не только финалы, но и многие другие Es-dur'ные страницы (я не только в этих сочинениях) возбуждают подобного рода состояния, словно дышешь на свежем воздухе полной грудью.

Знаменитый концерт для скрипки с оркестром (ор. 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 и 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, гибкими очертаниями, величавое Larghetto (медленное движение) и задорное роondo отличаются свежестью тематического материала, темпераментностью и одухотворенностью музыки в союзности 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 павестностью. Виртуозный блеск концерта гармонически уравновешен с его симфоническим содержанием, яркость — с глубиной чувства, мужественная посылка и энергия — с задумчивостью и чуткостью.

В широком виртуозно-концертно-симфоническом плане задумана Бетховеном также «Фантазия для фортепиано с сопровождением оркестра и хора», ор. 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 публичное выступление как виртуоза. Фантазия вышла в свет в июле 1811 года (у Брейткопфа в Лейпциге). Особенной популярностью она не пользовалась и не пользуется, что не совсем

справедливо, так как в ней назидательно прекрасные страницы бодрой и сочной чужими с предвосхищением (в первой части) мелодии гимна «К радости» финала депрессивной симфонии. Кроме того, фантазия отличается красивой фаназией депрессивной симфонии. Кроме того, фантазия отличается красивой фаназией депрессивной симфонии. Кроме того, фантазия отличается красивой фаназией депрессивной симфонии.

СОНАТЫ

Соната — исключительно богатая область приложения бетховенской творческой энергии. Стоит только мысленно охватить интенсивную эпоху Бетховена, хотя бы в пределах лишь обычно игравших и помощников числом друга фортепианных сонат (их 32) — от сонаты фа-минор (ор. 2, № 1) до колоссально напряженной последней сонаты в до (ми-минор), 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 прорвались бы здесь в музыкально-динамическом плане — в процессе развертывания тематической игры, в борьбе звуков-идей. В своих сонатах Бетховен и выходящий за пределы, и чуткий психолог, и знаток колоритной фортепианной инструментовки, владеющий тончайшими оттенками краски и светотени. Все его сонатные построения отличаются конструктивной логикой и прочной спаянностью элементов. Мелодическое богатство спорит с гармонической изобретательностью и неисчерпаемыми открытиями в сфере тональных соотношений и сопоставлений. У Бетховена нет безжизненных сонат, ибо нет пустых приемов. У него творческое художественное строительство так тесно связано с жизнеощущениями и с интенсивностью реакцией-откликом на окружающую действительность, что нет никакой возможности и необходимости отделять Бетховена — мастера и зодчего музыки от Бетховена — человека, первого реагирующего на впечатления, которые и определяли силой своей тон и строй его музыки. Сонаты Бетховена поэтому глубоко актуальны и жизненно содержательны. Они — лаборатория, в которой происходил отбор жизненных впечатлений в смысле отклика великого художника на возмущавшие или радовавшие его чувства и возмущавшие его мысли и события. А так как у Бетховена выработались высокие представления о правах и обязанностях человека, то, естественно, что этот возвышенный 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 естественный характер и господствующий строй музыки Бетховена. Как процесс превращения в музыку — объяснять трудно. Но различие между возвышенным строем музыки Баха и Бетховена и музыкой обычного меланхолического склада была бы лишь обманом чувств. Итак, эмоционально динамическое содержание творчества Бетховена повышает и нас жизнеутверждающую энергию, его музыка строит жизнь, а не доводит ее до глубины в быт, в сферу домашнего музицирования. Вот одна причина их популярности и их распространения.

В дальнейшем изложении и выделяю только исполняемые в бетховенском цикле фортепианные сонаты, располагая их не по программным концертам, а в восходящем порядкеopus (чисел сочинений).

Соната op. 2, № 3, до-мажор. Возникла в 1795 году, посвящена Иосифу Гайду, вышла 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 развитости мыслей. «Цитат» из старых мастеров почти нет, только несколько технических приемов напоминают о Моцарте и Ф. Э. Бахе.

В сонате четыре части или «движения». Только вторая из них медленная (Adagio) и в новой тональности (ми-мажор), остальные все — Allegro (до-мажор).

Патетическая соната, op. 13, до-минор. Сочинена в 1798 году, издава в 1799 году. Примыкает по настроению и характеру к моцартовской доминантной 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 настроение второй части и мечтательно-чувствительное рондо (третья, заключительная часть) — таково содержание сонаты, весьма популярной, доступной и любимой.

Соната ми-мажор, op. 14, № 1. Сочинена не позднее 1799 года и в этом же году издана. В ней три части. Первая, Allegro, не без влияния Гайды, движется бодрой поступью, настроение ясное, характер музыки светлый. Развитие лаконично. Вторая часть (ми-минор), Allegretto, сдержанное движение на расквашивающемся мотиве. Финальное рондо (ми-мажор) идет быстрой поступью. Главная тема построена аркообразно или лукообразно: подъем — ниспадание, но с таким расчетом, что постепенный подъем интриги не дает ощущения завершенности, а, наоборот, как бы постоянного недоствания и быстрого срыва. Это придает теме своеобразную выразительность и обуславливает интенсивность движения.

Соната quasi una fantasia или «лучшая соната» (op. 27, № 2, до-диз-минор). Сочинена в 1801 году. Издана в 1802 году. Одно из глубочайших и страстных созданий Бетховена. Первая часть — мерно колеблющееся движение — фюи, на котором всплывает нежная, прекрасно задумчивая мелодия. Вторая часть, Allegretto (ре-бемоль-мажор), выделяется красивыми, мягкими гармоничными последованиями в светлой, рельефной мелодической линии. Третья часть, Presto agitato, — быстрое, бурное в мятущееся движение, в котором резкий решительный порыв-валет и беспоконный рокот переходят в скорбную выразительнейшую мелодию-мольбу.

Эмоциональный тон этой сонаты напоен силой и романтическим дафосом. Музыка, нервная и возбужденная, то вспыхивает ярким пламенем, то ныкает в мучительном отчаянии. Мелодия поет, плачет. Глубокая сердечность, присущая оплываемой сонате, делает ее одной из любимых и доступнейших. Трудно не поддаться воздействию столь искреннейшей музыки — выразительницы непосредственного чувства.

Соната op. 31, № 1, соль-мажор. Сочинена в 1802 году. Яркое темпераментное сочинение, полнозвучное и сочное. Богатый четкий рисунок. Выпуклые, легко запоминаемые и резанущиеся в память ритмы и мотивы. Радостно возбужденный тон, переходящий моментами в веселость и строгую устремленность. Вторая часть — медленное движение, в котором господствует широкая, пышно изукрашенная орнаментами мелодическая линия (до-мажор). Третья часть — рондо, опять в главной тональности, с идиллической основной темой, радует слух красными

Соната op. 111, e-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, митическим порывам. Небольшая интродукция (*Maestoso*) начинается трагическими возгласами, переходящими после минутного успокоения в вихреобразный порыв, рождаящий главную тему — *Allegro*. В дальнейшем вся первая часть подобна буре, в которой бушуют вырвавшиеся из оков стихии: только по временам они на короткие миги утихают и уступают место более спокойным звучаниям. Вторая часть — *Arietta* — вариация на крайне простую, задумчивую тему, полную бесконечной скорби, тему, появляющуюся в многообразных формах среди затейливой звуковой ткани. В конце части тема полируется снова в своем первоначальном мелодическом рисунке, окруженная прозрачной, как небесная синева, тремолообразной гармонией и трепетными трелями.

Бетховен прошел сквозь долгие годы творческого одиночества, годы крушения его идеалистических верований в философские и политические завоевания века просвещения, века французской буржуазной революции. На его глазах торжествующая буржуазная действительность, «идеология» купли-продажи заслонила своим банковским шифром лирику декларации прав человека и гражданина. Одиночество Бетховена родилось из упорного противопоставления героически борющейся 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 возвышенный 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 основное значение бетховенского творчества заключается в пронизывающем осе произведения Бетховена остром ощущении и глубоком осмыслении окружающей действительности. Через звуковой образный язык, сквозь ритмически организованный эмоциональный строй музыкальных интонаций Бетховен познавал 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 подчиниться общепринятым канонам и традициям, идти против них, создавать свой музыкальный строй.

В сравнении со своими ближайшими сородичами предшественниками — Гайдном и Моцартом — Бетховен выступил как мыслитель и изобретатель, несмотря на всю свою связанность с классической фактурой конца XVIII века. Какой глубочайшей тщательности достигает всегда индивидуальная бетховенская работа над каждой музыкальной темой! Бетховен — рационалист, он не принимает на веру готовых идей. Раньше, до Бетховена, композитор не столько изобретал новую тему, сколько «обрабатывал» тему, композитор уходил на проработку хорошо усвоенных господствующим классом интонаций, как, скажем, проповеди пастора в церкви были своего

рода вариациями или фугами на заданные священным 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 творческой культуры и новых форм творческого труда. Бетховен, разрабатывая свою музыкальную тему-идею, исключает из нее все несущественное, все лишнее, оставляя лишь целеустремленности. Он высветляет звуковой образ, как скульптор, создавая фигуру из мрамора, удаляет резким упорствующим материалом.

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 полноправного гражданина. После Бетховена бессмыслен стал старый тип композитора — приживальщика, ремесленника, слуги.

Но, завоевав своим примером гражданские права музыкантам, Бетховен в сущности боролся и за *гражданственность музыки, как искусства*. Всем своим творчеством, своим поведением, своей борьбой с мещанскими («не я был слуга — а вы мне», так можно бы сфразировать смысл этой борьбы) Бетховен способствовал «изысканию» музыки из зал и салонов развлекательных феодалов. Он ввел музыку в широкие общественные круги. Конечно, эти демократизация музыкального искусства еще не ставила этого искусства на службу трудящимся. Но заслуга Бетховена — в волевым, активно осознанном и творческом устремлении к такой перестройке музыки.

Именно поэтому все элементы, составляющие искусство Бетховена, искусство высоких идей и помыслов, поражают своей глубокой правдивостью, ясностью. Умные чередуют высочайший 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: «натуралистические», бытом показанные музыкальные интонации. Но он превращает их в носителей и проводников могучей творческой энергии и напряженных эмоциональных коллизий. Из них вырастают его темперментные сонаты 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 недостижных, утонченных чувствований и мыслей. Если переизлиться 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 идее.

Содержание же и образность его произведений определяются не психологической утонченностью, а для большинства людей убедительной эмоциональной полнотой и выразительностью: Бетховен, как ясный гений, по-своему страстен, по-своему гневен, радостен, обделен, задумчив, сосредоточен. Но это «по-своему» доходит на тех же основаниях, на каких друзья, люди одного строя мыслей, взаимно сочувствующие, понимают друг друга самым тонким речью, взглядом, пожатием руки; на каких враги также взаимно ощущают свою ненависть. Не на противостоянии своей психики к строю мышления большинства человечества, а на максимальной общительности основывается в своей величайшей правдивости бетховенское искусство. Основной строй мышления эпохи, классовой ограниченности и близорукости, ряд тех или иных условностей, конечно, типизируют Бетховена как человека в конкретно-исторической

обстановке. Они поставили известные пределы и его творчеству, мышлению, чувствованиям. Но основная целеустремленность Бетховена к человеку и всему человечеству, к правдивости высказываний, к борьбе с насилием и гнетом ставит его в ряды великих гениев человечества, способствующих освобождению от рабства, рабской психологии и рабовладельческой идеологии.

В Бетховене часто преувеличенно подчеркивают его оптимизм, забывая о величии и глубине бетховенского страдания. А между тем, несмотря на безусловно оптимистический строй и полную ясность бетховенской музыки, как раз глубина, величие и страстность бетховенского гения и страдания прятаят фашистским идеологам насилия и рабства следы его горестности, тоски «бесчеловечного сверхчеловечества». Трагизм бетховенской скорби снимает с его музыки черты идеалистического и прекрасного 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 бетховенское простодушное веселье, почерпнутое в неиссякаемой энергии и вере угнетенного человечества в неизбежную 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 сопротивлением насилью, 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.

Какие самые характерные черты творчества Шуберта? Чистота и непримесная непосредственность воплощения эмоциональных состояний в музыке, при минимуме рассудочного средоточия и задержки между испытанным раздражением и последующей фиксацией его в музыкальных нотациях. Духовная открытость (чуткость и восприимчивость первой системы) манеру многообразнейшим жизненным впечатлениям. Редкая способность: быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать 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 *насилие властного «я»* над безличной средой и как внушение людям своих глубоко субъективных ощущений. Личное начало пропьяет себя здесь с удивительной скромностью: оно живет сообща и всегда находит выразительный язык, понятный людям и легко усваиваемый. Но Шуберт, говоря о возмущавшем его явлении и говоря по-своему, высказывается ярче, 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 нотациях, волнующих множество людей. Передача эта протекает в неистощаемых, как неисчерпаема душевная жизнь, мелодических образованиях, пластичных и гибких, легко охватываемых 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 исток — бесны. Привольные и протяжные линии напевов либо мирно и стройно разветвляются, либо прихотливо струятся друг за другом. Шуберт не знает ни усталости, ни скудости; он не любит сменить и всегда высказывался вполне и исчерпавшее. Но если перед ним событие или состояние, требующие интенсивно лапачивой фиксации, он умеет в сильных 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 воплотить 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 мельканье проходя-

ПРИМЕЧАНИЯ

РАБОТЫ Б. В. АСАФЬЕВА О РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

КОМПОЗИТОР — ИМИ ЕМУ НАРОД

Статья опубликована впервые в журнале «Советская музыка» (1949 г., № 2). Печатается по журнальному тексту.

¹ *Кантус фирмус* (cantus firmus. — лат.) — средневековый музыкальный термин, означавший мелодию церковных песнопений, сохранившиеся неизменными при обработке их композиторами.

² *Тонический ритм* — ритм, создающийся чередованием ударных и безударных слогов стиха. В данном случае — музыкальный ритм, обусловленный ритмом поэтического текста.

О РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛКЛОРЕ, КАК НАРОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАШЕЙ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ

Статья впервые опубликована в сборнике статей «Советская музыка» (1963 г., сб. 1). Печатается по тексту сборника.

ОБ ИССЛЕДОВАНИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ XVIII ВЕКА И ДВУХ ОПЕРАХ БОРТНЯНСКОГО

Работа написана в 1923 г. впервые напечатана в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы к исследованию». Т. I. «Academia», Л., 1927.

При первой общей направленности статьи не лишена противоречий. Протесту против обычной для того времени трактовки русской музыки XVIII в. как подрывательной, Асафьев в некоторых случаях и сам совершает ту же ошибку. В самой терминологии работы («петровская эпоха», «александровская эпоха») Асафьев отдаёт дань периодизации, принятой в революционной историографии.

Работа публикуется с сокращениями.

¹ *Enführung aus dem Serail* — «Похищение из Сераля».

² *Das Donauweibchen* — «Дева Дуная» или «Дунайская русалка» (опера Кюнера).

³ Палаузи здесь исторический слух музыки Глинка «итальяно-русским». Асафьев сильно преувеличивает роль Италии в формировании глубоко национального творчества Глинки.

⁴ В настоящее время обнаружена партитура шестой оперы Бортнянского: «Прощество сеньора».

⁵ *La belle Arsène* — «Прекрасная Арсена»; *Le d'ététeur* — «Дезертир»; *Les ayeux indiscrets* — «Нескрытые признания» (оперы Моцарта).

⁶ *Le Fils Rigoletto* — «Сын-сопрано» (опера Бортнянского).

⁷ *Le Faucon* — «Сокол» (опера Бортнянского).

⁸ *Nozze di Figaro* — «Свадьба Фигаро».

⁹ *Ernelinde, princesse de Norvège* — «Эрнелинда, принцесса норвежская».

¹⁰ *Le Maréchal Ferrand* — «Маршал Ферран».

¹¹ *Sereia Padrona* — «Служанка-госпожа» (опера Перголези).

ПАМЯТКА О КОЗЛОВСКОМ

Рабина написана в 1923 г. Впервые опубликована в сборнике «Музыки и музыкальный быт старой России» («Академия», Л., 1927).

¹ Несмотря на то, что Асафьев, еще не вышедший тогда материалистическим новым образом для слушателей лекций-конфертов «Музыкального университета». Но исключительности изложения и глубине историко-эстетического анализа эта работа Асафьева далеко превышает рамки популярной брошюры, обобщая результаты многих исследований автора, посвященных этой теме.

² В настоящее время советскими музыковедом создан и опубликован ряд работ по истории русской музыки XVIII века. Среди них прежде всего следует назвать фундаментальное исследование Т. П. Давыдовой «Русская музыкальная культура XVIII века», т. I и II (М., 1953, М., 1954), книгу А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки» (М., 1948).

³ Есаулос А. П. — талантливый композитор первой половины XIX в. Точные даты его жизни неизвестны. Восемь романсов Есаулоса переизданы Музыкальным издательством в 1950 г., под ред. В. Киселева.

⁴ Романсы Жюльена составили сборник «Зрело», выходящий отдельными выпусками в 1804 г.

⁵ Бюро Дамье (1808—1879) — французский художник-реалист, известный главным образом своими политическими карикатурами.

⁶ Антионизм Серова и Стасова, т. е. расхождение их в оценке конкретных художественных явлений, не затрагивает основных принципов реалистического искусства, горячим поборником которого являлась оба великих критика.

КОМПОЗИТОР ИЗ ПЛЕАДЫ 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» (1952 г., № 3). Асафьев подчеркивает в ней значимость традиций русской классической музыки, их непреходящее значение для современной советской музыки. Он глубоко и остро анализирует сущность реализма русской классической музыки, всегда обращенной к широкой аудитории.

ИЗ ЦИКЛА «МУЗЫКА МОЕЙ РОДИНЫ»

Цикл состоит из семи статей, посвященных рукописям следующие названия: 1. Напутствие, 2. Песня, песенное, песенность. 3. Прощание. 4. О детях и детстве. 5. Русские языки, характеры, быт. 6. О чужих страдах и людях. 7. Не заключение, а пролог.

В настоящем томе «Поблизости трудов» Б. О. Асафьева печатается весь цикл, кроме последней статьи.

Открывающий цикл статья «Напутствие» публикуется впервые, с небольшими сокращениями.

Статья ставит целью обратить внимание читателя на ряд забытых и полужабытых явлений русской музыки. Основное место в ней уделено древнейшим памятникам русского мелодического творчества — своду культовых напевов, известному под названием «Земляного роспева». Статья содержит также интересные замечания о русской музыке XVIII и начала XIX в.

¹ Писемки и силу узаконенный обычай порядок исполнения песнопений по церковным службам, способствующий сплоченности своего мелодий.

² Асафьев различает термины «мелод» и «мелодика», употребляя первый в более обобщенном значении, как эстетическое понятие, выражающее мелодическую сущность музыки.

³ *Лосос* (греч.) — «слово», татие в обобщенном значении.

Глинка гораздо глубже поставил проблему национального искусства, связывая ее с выражением духа и чести русского народа.

⁴ Аналогия между итальянскими и европейской музыке XVIII в. и «космополитическим латышью» или французским дипломатическим (международным) языком — нельзя признать верной. Музыку Скарпи, Керубини, Моцарта и Гайды имела у каждого вполне 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 ДЕТЯХ И ДЛЯ ДЕТЕЙ

Статья впервые напечатана в журнале «Советская музыка» (1948 г., № 6). Печатается по тексту, опубликованному в журнале.

¹ Говоря об «этнотеатральности» балета «Щелкунчик», Асафьев, как видно из дальнейшего, имеет в виду глубину его музыкальной концепции, далеко выходящей за пределы тропичной 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 чрезвычайно актуальным для советской оперы.

² Слова Асафьева, о «создаваемой народом... государственности» можно применить к доисплатическим эпохам лишь условно, подразумевая под этим не реальные общественные отношения, а отражение в произведениях искусства идею единства народа перед лицом опасности, грозившей родине.

³ Здесь Асафьев снова, как и в других статьях, слишком резко противопоставляет «аждество» Римского-Корсакова и «природу» выражения Мусоргского, считая вдумчивую редакторскую работу Римского-Корсакова всего лишь «формальным исправлением» произведений Мусоргского. Подробнее об этом см. во вступительной статье и комментариях к III тому «Избранных трудов» Б. В. Асафьева.

⁴ Песнью про вострашный сюжет своей последней оперы, Чайковский несомненно вложил в образ Поллиту черты русской девушки, родившие ее с Татьяной и Лизой. Поэтому закономерно упоминание Поллиты 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 иным национальным культурам и умение передавать характернейшие особенности этих культур. Но полностью возникает и смежная тема: об отрицании 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 «итальянщину», пока-

мня под ней, таким образом, господствующую манеру модных оперных примачио и примеров.

¹ Религия тех некоторых высказываний Серова об операх Верди был вызван тем явным предвзвешением, которое оказали театральная администрация и итальянской опере — в ущерб русской. Но у Серова есть и весьма положительная оценка оперных произведений Верди.

² С противопоставлением профессионализма Чайковского — «естественно при музее» Бородин — «никто не знал сочинять». Научная деятельность Бородина отразилась на искусстве времени, уделившему им музыку, но никак не на серьезности отношения к ней композитора.

³ Приверженный Асафьевым термин «искусство действия» — по точен. Привильнее говорить — «искусство действия».

⁴ Название статьи Гоголя Асафьевым приведено неверно. Цитаты взяты из «Арабески» (статья «Москва и Петербург»).

ПУШКИН И РУССКОЕ МУЗЫКЕ

Работа представляет собой текст лекции Б. В. Асафьева, прочитанной весной 1946 г. в школе «Пушкинские чтения», в Москве, в зале им. П. П. Чайковского. Рукопись датируется 20—22 марта. Была опубликована с некоторыми сокращениями в журнале «Советская музыка» (1959 г., № 6). Печатается по рукописи, с небольшими сокращениями.

Среди всех обзоров Асафьева к теме «Пушкин и музыка» данная работа отличается наибольшей законченностью и цельностью концепции.

¹ Это утверждение противоречит последующей оценке сказочных опер Римского-Корсакова. Очевидно, здесь имеется в виду естественное отличие в восприятии пушкинского стиля композитора-современником и композитором другой эпохи (что подтверждается и сравнением «Намногого тоста» и Моцарта и Сальери).

ИЗ КНИЖИ «КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ НА ВЕЧЕРАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ОБЩЕСТВЕННО-РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРАЗДНИКАХ»

(Иванов-Вансенек, 1927 г.).

Большинство публикуемых фрагментов касалось отражения русского музыкального быта в творчестве различных писателей. Так как литературные произведения редко принимают во внимание при исследовании бытовой музыки, публикуемые страницы из статей Асафьева могут быть полезны музыковедам, работающим в данной области.

ГОГОЛЬ И МУЗЫКА

Статья содержит интересный, хотя и не лишенный субъективности анализ «ирочетель» русскими композиторами произведений Гоголя. Верно отмечал многие индивидуальные особенности музыкальных произведений на гоголевские сюжеты, Асафьев, однако, слишком подчеркивает в творчестве самого Гоголя элементы мрачной фантастики и гротеска, игнорируя это в области музыки. Отсюда, например, неожиданная оценка «Бесноты» Мусоргского или произведений, в котором «сливаются жуткий гротеск «Шинель» и «Мертвых душ».

ТУРГЕНЕВ И МУЗЫКА

Статья касается, главным образом, музыкальных вкусов самого Тургенева и «музыкальной атмосферы», окружавшей его. Отсюда Асафьев далеко не исчерпал данной темой. Так, например, отмечая трогательную привязанность Тургенева к родной песне, он видит в этом «измену» таковой великого писателя к классической музыке, в то время как один лишь рассказ «Певцы» дает превосходный материал для раскрытия отношения Тургенева к русской народной песне.

КОЛЬЦОВ И НИКИТИН В МУЗЫКЕ

Статья эта является одним из ранних примеров проявления интереса к бытовым музыкальным жанрам, в частности — к городской песенной лирике, почти совершенно игнорировавшейся дореволюционными музыковедами.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

Статья В. И. Асафьева о Большом театре публиковалась трижды, в различных вариантах. Первый вариант был напечатан в «столетии существования театра (считая эту дату со дня открытия ныне существующего здания в 1825 г.) и впечатан в книжное театральное искусство» (М., 1925) под заглавием: «Бытовые основы оперы Большого театра».

Второй, расширенный вариант (публикуемый в настоящем издании с небольшими сокращениями) напечатан в сборнике «Большой театр Союза ССР» (М., 1947). Формально: «Большой театр — лучший музыкальный театр мира».

Статья содержит краткий обзор истории исполнительского искусства Большого театра, особенно интересный в разделах, посвященных началу XIX в. и рубежу XIX и XX вв. Юбилейное название статьи не могло не повлиять на характер этого обзора, в котором ощущается некоторое стилизованное и протавроичный развитие театра. В частности, в статье не упомянуто отражение модернистских течений начала XX в. в репертуаре и стиле постановок театра. Не отмечены и трудности преодоления пережитков прошлого в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции.

¹ Широко известно стремление воссоздать значение Перетовского в истории русского оперной культуры, Асафьев несколько переоценивает его творчество, в особенности значение опер, написанных после «Аскольдовой могилы».

² Говоря о «репессансе меццеканского космополитизма» в «Аиде» Верди, Асафьев разделяет неверный взгляд на это произведение, рассматриваемое как результат влияния французской и немецкой (вагнеровской) оперной традиции на творчество Верди. Взгляд этот решительно отвергается современным музыкальным, справедливо оценивающим «Аиду» как одну из вершин итальянской национальной оперной школы.

ИЗ КНИГИ «МЫСЛИ И ДУМЫ» ШАЛЯПИНА

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 grolle nicht»* — «Я не сержусь» (текст Гейне).

РАБОТЫ В. 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 заданию, не завершена (изложение доходит до 1842 г. включительно). Впрочем, и в таком виде она имеет свою внутреннюю цельность, что ощущал и сам автор (см. последние абзацы). Оставив ранние годы формирования Верди как человека и художника, В. В. Асафьев счел возможным далее ограничиться очень подробным хронографом, содержащим яркие характеристические выдержки из подлинных документов.

¹ *«Biographie universelle des musiciens»* — «Всеобщая биография музыкантов».

² Шесть романсов на итальянские тексты: *«Non t'assottare all'urna»* — «Не приближайся к урне»; *«More, Elina, lo stalo poeta»* — «Умер, Элина, твой усталый поэт»; *«In solitaria stanza»* — «В уединенном месте»; *«Nell'orco di notte oscura»* — «В темной могиле»; *«Deh pietosa, oh' addolorata»* — «Боже, смилуйся, о, скорбящая мать».

³ *«Nabucco»* — сокращенное «Nabucodonosor» — «Навуходоносор».

⁴ Названные четыре романа на итальянские тексты: *«Il Trionfo»* — «Знамя»; *«La Lingua»* — «Лингва»; *«La Srazacemina»* — «Трубочка»; *«Brindisi»* — «Застольная».

⁵ *«Suona la Tromba»* — «Звучит труба».

⁶ *«Le Roi s'amuse»* — «Король забавляется», восточная драма В. Гюго.

⁷ Речь идет о статье А. Н. Серова «Музыкальная хроника» (1855. См. А. Н. Серов о п. Критические статьи, т. I. СПб., 1892), где дана характеристика «Макбета» Верди (опера шла в Петербурге под названием «Сивард Санжови», как ее и именует Серов).

Действительно, Серва очень много и часто остро критиковал Верди, но Серову же принадлежал едва ли не самый предвзятый отзыв о см. особенно статью «Верди и его по- этому выходящее итальянского композитора» (см. «Музыкальный мир», 1902, т. III) названного писателя). — Общественные концерты по воскресеньям (иногда опера) (1892, т. III) названного писателя). — Общественные концерты по воскресеньям (иногда опера) (1892, т. III) названного писателя). — Общественные концерты по воскресеньям (иногда опера) (1892, т. III) названного писателя).

этого времени (1892, г. II) включены в «Музыкальный словарь»
«Musical Popular Concertos» — Общедоступные концерты.
 дошедшие концертные пьесы).
 * Речь идет об издании произведений Верди: *«Quattro pezzi sacri»* — Четыре
 духовных стиха (*Ave Maria», «Stabat Mater»* — Стояла мать скорбящая), но текст Давид ма
«Te Deum, Gloria, Requiem», *«Laudi alla Vergine»* — Хвала пресвятой девице,
«Commedia divina» — Восьмистопный кантатен.

ГРИГ

Монография опубликована в 1948 г. Государственным музыкальным издательством со следующим примечанием: «Настоящая книга является второй редакцией первого издания, выпущенного в Ленинграде зимой 1941—1942 годов и включенного в план изданий, написанного на заседании специального института театра и музыки». В предисловии к монографии профессор Б. В. Асафьев о классике норвежской музыки, датском композиторе Эдварде Григе, который всегда оста-

[illegible][illegible]

⁴ Норрик Риккард (1842—1866) — талантливый порежисский композитор, близкого знакомства в своей прогрессивной деятельности с композитом Григом. См. о нем в тексте монографии Дольде.

1) Изменены эти мысли о Глишке легли в основу работ Б. В. Асфандиярова, посвященных великому русскому писателю (см. т. I «Избранных трудов» Б. В. Асфандиярова).

* *Gerhard Schilderwup....Leipzig.* — Герард Шильдеруп и Вальтер Пампи. Биография Эдварда Гуга и характеристики его творчества. Изд. К. Ф. Петерса. Лейпциг.

² «The Century» — illustrated monthly Magazine (New-York и London) — Ежемесячный иллюстрированный журнал «Век» (Нью-Йорк и Лондон).

* Эта любовь к Б. В. Асафьеву о подлинной связи художника с жизнью, о его общечеловечности выходит также ясно и привлекательно выразилось в работах о Глинке, о Моцарте, о Шуберте (см. публикуемые в настоящем томе материалы о Моцарте и Шуберте).

11. *Claude Debussy, L. Grieg.* — Клод Дебюсси и Грэгориус Кром — Антидиделлант. Париж, 1927. 3. 190 г.

¹¹ Упоминание о «первоначально-средней» (подчеркнуто нами) пародной тавматологии является в истинном случае для Б. В. Асафьева лишь истинной данью терминологии П. Я. Мороза.

¹⁶ См. приложение 14.

²¹ «Das neue Musik-Lexicon... Alfred Einstein. — «Новый музыкальный словарь» по «Словарию новой музыки и музыкантов», подготовленному А. Эдвардом Хаули, первоначально изданным Альфредом Эйнштейном. Берлин, 1926.

ИЗ ОБЛАСТИ ЮГОСЛАВИЙСКОГО НАРОДНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ И ЗАИМСТВОВАНИЯ РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Статья опубликована в журнале «Советская музыка» (1946 г., № 5—6).

Написана для Югославии и ряду зарубежных очерков о музыке славянских стран. Был осуществлен лишь один («О народном музицировании Югославии»), опубликован в настоящем томе.

Назначение статьи определяло тип ее содержания: это ряд «мыслей и догадок», предлагаемых для дальнейшей разработки.

Печатается по тексту, опубликованному в журнале.

ШОПЕН И ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Статья опубликована в журнале «Советская музыка» (1946 г., № 1).

Понимая основную тему, статья содержит ряд интересных портретных зарисовок русских композиторов, с которыми лично встречался Асафьев.

Печатается по тексту, опубликованному в журнале.

¹ *Альфред де Мюссе* (1810—1857) — французский писатель, поэт и драматург.

² *Жюль Делакруа* (1798—1863) — французский художник, один из близких знакомых Шопена.

³ *Генс Гольбейн младший* (1497—1543) и *Альбрехт Дюрер* (1471—1528) — немецкие художники. Упомянутая здесь гравюра «Рыцарь и Смерть» принадлежит Дюреру; аналогичные образы есть в цикле гравюр Гольбейна «Пляски смерти».

⁴ *Франциско Гойа* (1746—1828) — великий испанский художник-реалист.
⁵ *Ганслик* — немецкий музыковед формалистического направления. Говоря о «наислицистестве» Лядова, Асафьев применяет этот термин не в прямом его смысле, а как характеристику выполнения Лядовым логики музыкальной формы.

⁶ *Давыдов С. П.* — художественный деятель начала XX в., организатор «русских сезонов» в Париже и ряда художественных выставок.

⁷ Сравнением с «парадной» живописью Сомова Асафьев стремится особо подчеркнуть праздничность, красочность балета Шопена.

МАЗУРКИ ШОПЕНА

Статья опубликована в журнале «Советская музыка» (1947 г., № 3).

Основная ее цель — показать широту образов в мазурках Шопена, которые Асафьев справедливо считает наиболее демократическим жанром в творчестве композитора. Важно, что вопрос о народности мазурок Асафьев не сводит только к использованию фольклорных элементов, показывая отражение в них и многообразных картин жизни польского народа, и выражение лирических чувств композитора.

Печатается по тексту, опубликованному в журнале.

¹ *Жюль Харрен* (1800—1882) — французский художник-пейзажист.

² *Барбисонцы* — французская живописная школа середины XIX в., особенно известная пейзажами и изображением жанровых сцен на открытом воздухе («шпелари»).

³ *Греза* (1726—1805) — французский художник, прославившийся жанровыми картинками и портретами.

⁴ *Сенанкур* (1770—1846) — французский писатель. Его роман «Оберман» (1804) — один из первых образов романтизма в литературе.

⁵ Говорят, что Шопен «воссоздал» 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, привлекавший художников различных национальностей. Именно в Париже Шопен познакомился с целым рядом поэтов, живописцев и музыкантов.

⁶ *Ванна* (1684—1721) — известный французский художник.

⁷ См. примеч. 1 к предыдущей статье.

⁸ *Малый Трианон* — миниатюрный дворец-павильон в Версальском парке. Построен архитектором Габриэлем в 1762—1768 гг.

⁹ *Essai* — опыт.

¹⁰ «C'est le ton qui fait la musique». — Это тон, который делает музыку.

¹¹ Античный миф о похищении Андом нимфы Персефоны, дочери богини плодородия Деметры, и о ее ежегодном возвращении ее из подземного царства на землю — символизирует смену времен года. С тем же кругом представлений в славянской мифологии был связан культ богини Морены.

¹² *Moismento* — движение.
¹³ «Spectre de la rose» («Видение розы») — балет, ставившийся в «русских сезонах» в 900-х годах в Париже.

МОЦАРТ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Опубликовано за подписью «Игорь Глебов» в журнале «Современная музыка» (1927 г., № 26).

Вся статья проникнута публицистическим пафосом: Б. В. Асафьев убежденно и горячо противопоставляет живую общительность, всецело характерную для искусства Моцарта, индивидуалистическим стремлениям современных композиторов, находившихся в плену модернизма.

¹ Круг понятий в этом тексте («звуко-энергия», «звуко-формы» и т. д.) еще весьма далек от формалистической и «энергетической» фразологии, распространенной в 20-х годов. Однако по существу речь идет о том, что Моцарт бесконечно по многим условиям и претворил на бытовом в его время музыки, что он оказался на нирасу парадную музыкальную притяжку.

² Подчеркивая отсутствие у Моцарта «мелочливости личной заинтересованности», Асафьев снова противопоставляет его искусству индивидуалистическому творчеству (но не отрицая индивидуальных качеств художественной личности).

³ Слова Асафьева о «моцартовской культуре» в русской музыке отнюдь не следует понимать как отрицание ее национальной самобытности.

БЕТХОВЕН

(1827—1927)

Опубликовано за подписью «Игорь Глебов» в сборнике: «Бетховен (1827—1927). К пятидесятилетию Государственной академической филармонии цикла концертов из произведений Бетховена в ознаменование столетней годовщины его смерти». Издание Гос. ин. филармонии. Л., 1927. Перед работой Б. В. Асафьева (Игорь Глебов) в сборнике помещены две статьи: А. Луначарского — «Что живо для нас в Бетховене» и П. Повинского — «Бетховен и революция».

Названием сборника в качестве в ней монографии Асафьева объясняется ее общий замысел, форма и подбор материала. Так, Асафьев сосредотачивает внимание на личной стороне биографии Бетховена и не углубляется в характеристику общественно-исторической обстановки, в которой жил и творил гениальный композитор: эти вопросы были отнесены в статью П. Повинского. Освещая отдельные произведения Бетховена, Асафьев подчинил выбор их тем концертным программам, которые были назначены Ленинградской филармонией. Назначение работы определяет и форму ее, т. е. соседствие краткого очерка с изложением отдельных произведений в различных жанрах.

¹ Речь идет об одной из самых сложных страниц в личной биографии Бетховена: великий композитор вложил все свое сердце в исполнение омерзительного долга, а его подопечный — племянник — оказался совершенно недостойным племянных забот и не принеся Бетховену ничего, кроме тяжелых огорчений.

² Имеется в виду сборник XVIII в.: «Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Павел Прач». Печатаю в типографии Горюго училища. СПб., 1790.

Из этого собрания, в составлении которого большое участие принимал Н. А. Лямов, Бетховен почерпнул темы для своих «русских» квартетов, посвященных А. К. Разумовскому.

³ Нельзя забывать также о выдающемся мировом значении русской классической школы (начиная с Глинки) в истории мировой музыки.

НАСЛЕДИЕ БЕТХОВЕНА

Статья опубликована в газете «Известия» от 26 марта 1937 г. за подписью: «Б. Асафьев (Игорь Глебов), заслуженный деятель искусств». Является ярким образцом публицистического выступления в борьбе за подлинного Бетховена, великого немецкого художника, близкого всему прогрессивному человечеству.

ШУБЕРТ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Опубликовано в журнале «Современная музыка» (1927 г., № 26) за подписью: «Игорь Глебов».

Подобно статье «Моцарт и современность», настоящая статья проникнута тем же публицистическим пылом: на примере Шуберта Б. В. Асафьев противопоставляет же публицистическое искусство формалистическому конструированию «музыкальных шедевров». Тем самым Асафьев ставит истребителя, глубоко общительного художника в пример своим современникам, для которых — с полным основанием для тех лет — он видит реальную опасность отрыва от жизни.

¹ *An und für sich* — само по себе.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрахам М. 258, 288
Абришев В. П. 171, 174, 175
Адаш А.-П. 333
— «Низелли», балет 333
Аджиев И. С. 206, 352, 353, 414
Аджиев Н. С. 103
Аджиев С. Т. 104
Александр Т. 35, 39
Алмашин 213
Алмашин П. К. 170, 171, 174
Алмашин А. А. 9, 20, 28, 43, 47, 68, 54, 56, 57, 60, 85, 152
— «Амалат-Бек», опера 56
— «Нахкаский павлин», опера 56
— «Лушья ночь или Домовые», опера 47, 56
— Сборник из 25 украинских песен 56
— «Соловей», романс 10, 47, 54, 85, 152
Амичис Д. 239
Андреев Г.-Х. 85, 133, 261, 270, 280, 284, 353
— «Соловей», сканза 85
Анджонери А. 212
Анджонини 220
Апичкова Е. В. 338
Апичковский П. Ф. 363
Апичкова Н. Е. 179
Апичков А. С. 107, 139, 143, 176, 255
— «Евгенийшю почю», балет 138, 139
— «Наль и Дамочыи», опера 143, 176
Апичков С. 229, 231, 233, 234
Апичковский С. С. 172
Апичков Т. 234
Апичков А. Н. 360
Апичков 207
Балли Ф. 212
Байков Д.-Г. 129, 130, 132, 222, 311, 362
— «Наль» 311
— «Норсар» 361
— «Мамфред» 311, 361, 364
Байстрем П. 207, 220
— «Состыи В. А. Киселю, Падюи, выбравшио примым шрифтом, указываюи страници текста В. В. Аспфюи; избравшио курсивом — страним вступительных статей и примечаний.
- Балкирев М. А. 41, 55, 56, 58, 67, 82, 83, 132, 133, 137—142, 145, 159, 160, 206, 257, 308—313, 317
— «Грузински песни» («Не той, красавица»), романс 140, 141, 145
— «Еврейская менулия», романс 140
— «Исламей», восточная фантазия для ф.п. 138, 140, 141, 310
— «Истудилеи», романс 160
— Концерт в-той для фортепиано с оркестром 140
— «Король Лир», музыка и тригедия В. Шекспира 132
— «Обойми, поцелуй», романс 160
— «Оседляю коня», романс 160
— «Песня Солнца» («Месид илимет в тих и спокоеи»), романс 139
— «Песня золотой рыбки», романс 140
— «Песня старина», романс 160
— «Примлю или», романс 160
— Симфония 83
— «Стыну ли тонок твой», романс 140
— «Так и вается душа», романс 160
— «Томара», симфоническая поэма 140, 141, 310
— Увертюра на темы русских песен 82
Балестра 220, 221, 223
Балестриери 239
Бальзак О. 319
Балышнев А. О. 162, 163
Баратов Л. В. 179
Баратынский Е. А. 279, 291
Барелан А. 208, 210—212, 214, 218, 220, 221, 227
Барилла Д. 221
Барков М. 214—216, 220, 221, 366
Баркова В. В. 179
Бартош Ф. 357
Бартош А. Н. 171
Басис 217
Батюшков К. Н. 60, 61, 128, 277
— «Геклид и Омир — соперники» 60
— «Память сердца» 277

- Iakh H. C. 51, 293—196, 197, 198, 249, 251, 252, 380, 391, 394, 400
 — «Францбургские конюшны» 198
 — «Деревенская кантата» 198
 Iakh Ф.-Э. 404
 Бернштейн В. Г. 14, 41
 Beiligne C. 237
 Белиндаман 219
 Беллини В. 157, 168, 215, 268, 398
 — «Юлия», опера 215
 — «Сомнамбула», опера 215
 Бельмонтейте 213
 Бенедикт В. П. 178
 Бензюв О. 283
 Беранже П.-Ж. 55, 189
 Берг А. 195, 196, 199, 201
 — «Вещи», опера 201
 Бергазовский М. С. 72
 Берншоу Г. 58, 105, 168, 176, 192, 195, 199, 251, 319, 334, 371, 373, 374, 377, 378, 399
 — «Роспеле» 373
 — «Труурная и триумфальная симфония» 373
 — «Тронцы», опера 168
 Бершлотт Ж.-Л.-Ж. 389
 Бертон А. 377
 — Мария 377
 Бессоль В. П. 102
 Бестужев (Маринский) А. А. 56
 — «Ашмат-Бен» 56
 Бетховен Л. 25, 36, 51, 55, 67, 185, 193—209, 292—294, 295, 252, 255, 275, 302, 303, 367, 371, 372, 377, 378, 380, 382—406, 419
 — «Афинские развалины», увертюра C-dur (ор. 113) 396
 — «В этой мрачной могиле», песни 185, 415
 — Квартеты 367
 — Концерт № 1 C-dur (ор. 15) для ф. п. с оркестром 397, 398
 — Концерт № 2 B-dur (ор. 19) для ф. п. с оркестром 397
 — Концерт № 3 c-moll (ор. 37) для ф. п. с оркестром 398
 — Концерт № 4 G-dur (ор. 58) для ф. п. с оркестром 398
 — Концерт № 5 Es-dur (ор. 73) для ф. п. с оркестром 398, 399
 — Концерт Es-dur (рапидий) для ф. п. с оркестром 397
 — Концерт D-dur (неономический) для ф. п. с оркестром 397
 — Концерт D-dur (ор. 61) для скрипки с оркестром 397, 399
 — «Корюлана», увертюра C-dur (ор. 62) 36, 396, 398
 — «Король Стефан», увертюра E-dur (ор. 117) 396
 — «Леопольд» № 1, увертюра C-dur (ор. 138) 396
 — «Леопольд» № 2, увертюра C-dur (ор. 72) 396, 397
 — «Леопольд» № 3, увертюра C-dur (ор. 72a) 396, 397
 — Lieder 39
 — «Namenfeier», увертюра C-dur (ор. 115) 396
 — «Описание дома», увертюра C-dur (ор. 124) 396
 — «Прометей», увертюра C-dur (ор. 43) 396
 — Симфония № 1 C-dur (ор. 21) 386, 389
 — Симфония № 2 D-dur (ор. 36) 389
 — Симфония № 3 Es-dur (ор. 55) 385—387, 389, 406
 — Симфония № 4 B-dur (ор. 60) 385, 390
 — Симфония № 5 c-moll (ор. 67) 385—387, 390, 391, 393, 398, 405
 — Симфония № 6 «пасторальная» F-dur (ор. 68) 387, 391
 — Симфония № 7 A-dur (ор. 92) 386, 391, 392
 — Симфония № 8 F-dur (ор. 93) 387, 392, 393
 — Симфония № 9 d-moll (ор. 125) 385, 387, 393, 394, 400, 406
 — Соната f-moll (ор. 2, № 1) для ф. п. 400
 — Соната C-dur (ор. 2, № 3) для ф. п. 401
 — Соната c-moll (ор. 10, № 1) для ф. п. 398
 — Соната c-moll «патетическая» (ор. 13) для ф. п. 36, 398, 401
 — Соната E-dur (ор. 14, № 1) для ф. п. 401
 — Соната cis-moll «случайная» (ор. 27, № 2) для ф. п. 401, 402
 — Соната G-dur (ор. 31, № 1) для ф. п. 401
 — Соната Es-dur (ор. 31, № 3) для ф. п. 402
 — Соната F-dur (ор. 34) для ф. п. 402
 — Соната Fis-dur (ор. 78) для ф. п. 402
 — Соната B-dur (ор. 166) для ф. п. 402
 — Соната c-moll (ор. 111) для ф. п. 402 403
 — Струнные квартеты 387
 — Торжественная месса D-dur (ор. 123) 200, 394
 — Фантазия c-moll (ор. 80) для ф. п. с сопровождением оркестра и хора 399, 400
 — «Фиделио», опера 255, 396, 397
 — «Шотландские песни» 200, 395
 — «Эгмонт», музыка к трагедии П. Гёте 200, 394—396
 — «Эгмонт», увертюра f-moll (ор. 84) 396
 Бетховен Л. (дод.) 383
 Бетховен М. 383
 Бибинов Г. 43
 Бизе Ж. 126, 128, 168, 179, 193, 194, 198, 306, 371
 — «Кармен», опера 128, 179, 180, 198, 306
 Барбоум О. 384
 Бисмарк О. 226
 Вларамберг П. Л. 172
 — «Тучинцы», опера 172
 Влывиль Ш.-А. 376
 — «Double quatre-symphonie» 376

- Икен А. А. 106, 316, 353
 Елмусинев Ф. М. 182, 188, 206, 310, 312, 317—319
 Болдолович А. Д. 170
 Бондаров П. 178, 232—238, 248
 Бонто А. 176, 178, 232—238, 248
 — «Иерус», опера 236
 Бонслайт 213
 Боран 222
 Борозин П. 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, 199, 315, 414
 — «В Средней Азии», символическая картина 163
 — «Дли берегов отцтва далайсы», романс 141, 144
 — «Кипя Пиром», опера 52, 64, 65, 79—81, 90, 94, 112, 114, 117, 118, 120, 137, 172, 177, 180, 187, 190
 — Симфония № 2 «Богатырские в-нои» 65, 118—120
 — Симфония № 3 «В-нои», незаконченная 65, 315
 Буромо Р. 213, 214
 Бурлянский Д. С. 4, 9, 25, 28—34, 5, 7, 60, 70, 72—74, 411
 — «Алиба», опера 30
 — «Кипит Фабия», опера 30
 — «Крош», опера 30
 — «Соло», опера 31, 32, 34, 411
 — «Сын-сирин», опера 31—34, 411
 Боткин В. П. 126
 Ботвинкин Дж. 229
 Брайс Н. 191, 194, 199, 255, 275, 302, 303, 316, 360—362, 364, 368
 — Советы 316
 Брайден Г.-М.-Н. 273, 285
 Брайм Н. 172
 Бродянский В. 339
 — «Путешествие от Треста до С.-Петербург в 1810 году» 339
 Вружис А. 193
 Брун 270
 Брух М. 248
 Бугальды Ф.-А. 183
 Булахов Пав. П. 159
 Булахов Петр П. 163
 Булик С. Н. 13, 27, 30
 Буле С. 245—247
 Бургин Е. 243, 247, 270, 273, 275, 276, 278, 284, 287, 288
 — «Киф Тунгисом» 275
 Бучин 220
 Бухов Г. 223
 Бушар Р. 25, 134, 170, 176, 193, 196, 197, 203, 234, 236, 246, 249, 251, 371, 377, 378, 380, 382, 384, 389
 — «Вальсирис», опера 180, 197, 198
 — «Габель Ботом», опера 384
 — «Политри», опера 179
 — «Истергергер», опера 180, 197
 Вайс 221
 Варшавский А. Е. 9, 43, 54, 57, 60, 62, 159, 160
 — «Глаз», романс 160
 — «Красный сарфис», романс 54
 — «Оседлая жон», романс 160
 — «Историческая дорожка», романс 159, 160
 — «Так и растет душа», романс 160
 — «Та по пав, солоней», романс 160
 — «Что энтузиасты, горелки истон», романс 57
 — «Шоши истон», книга 43, 57
 Вассиленто С. Н. 180
 — «Иосиф Прекрасный», балет 180
 — «Сын солдата», опера 180
 Вагнер Ф. А. 85, 89
 Васильев А. М. 289
 Ващенко В. М. 173, 179
 Ватто А. 323, 417
 Вебер К.-М. 49, 166, 193, 195, 199, 268
 — «Полемный стрелок», опера 166
 Вейсман Э. Ф. 245
 Вейсман Г. П. 158
 — «Скромный фантазм на два ромаша А. Варшавского» 158
 Верди Д. 168, 169, 175, 178, 179, 193—195, 198, 202, 203, 207—230, 248, 253, 262, 364, 380, 414—416
 — «Ave Maria» («Четыре духовных стихи») 233, 238, 416
 — «Андо», опера 168, 175, 179, 228—234, 415
 — «Альзира», опера 221
 — «Аропидо», опера 221
 — «Аттила», опера 215, 221
 — «Бал-маскарад», опера 223, 228
 — «Бендиз», романс 221
 — «Битва при Лепанто», проект оперы 221, 222
 — «Боме, смелый, о, скорбящая мать» 220, 415
 — «В уединенном месте», романс 220, 415
 — «Даво Фоскари», опера 221, 223
 — «День царствования» («Минный Ставислав»), опера 215, 216, 232
 — «Дон Карлос», опера 225—227, 230, 233, 234
 — «Жанна д'Арк», опера 215, 221
 — «Знака», романс 221, 415
 — «Застольный песня» 221, 415
 — «Звучит труба», гимн 222, 415
 — «Иерусалим, см. «Ломбарды»
 — «Итальянка», романс 221
 — «К темной ночи», романс 220, 415
 — «Княгиня для лесня с оркестром» 216
 — «Король Лир», проект оперы 222—225
 — «Корсар», опера 221, 222
 — «Лизар», романс 221, 415
 — «Ломбарды», опера 215, 221
 — «Луиза Минлер», опера 222, 223
 — «Мелбет», опера 221, 222, 225—227, 415
 — «Павуходносоро», опера 202, 210, 215—219, 221, 223, 415
 — «Не приближайте к урису», романс 220, 415
 — «Ноктури», для лесня с флейтой 221
 — «Обертон граф Сил-Бондифон», опера 213—215, 220, 235
 — «Обольщение», романс 221
 — «Отелло», опера 168, 180, 232—236, 238, 262

- «Utter hostera», хор 233
- «Разбойники», опера 221
- «Решение памяти Мандиона» 230, 231
- «Решение памяти Россия» 227, 228, 230
- «Риголетто», опера 180, 210, 221—223, 225, 234
- «Росетте», опера 214
- «Сила судьбы», опера 221, 225—228
- «Симон Боканегра», опера 221, 225, 233, 234
- «Синцизия Вестер» («Восход ли Гумана»), опера 224
- «Стефанно», опера 221, 222, 225
- «Стоила мать скорбница» 238
- «Струнный квартет» 230, 231
- «Твое, божь, хвалы», 238, 418
- «Травата», опера 198, 210, 221, 223—225
- «Трубадур», опера 180, 210, 223, 224
- «Трубочник», романс 221, 415
- «Умер, Элиза, твой усталый поэт», романс 220, 415
- «Фальстаф», опера 209, 235—238
- «Хвала пресвятой деви», 238, 415
- «Эрали», опера 221, 227
- Варди К. 207, 208, 214, 220, 227
- Варди М. 239
- Версесви О. 341
- Верстовский А. Н. 3, 10, 20, 26, 43, 47—49, 53, 57, 59—62, 74, 75, 148, 162—167, 203, 242, 307, 412, 415
- «Аскольдова могила», опера 10, 20, 48, 49, 59—62, 74, 162, 164, 165, 167, 415
- «Бабушкины погуга», музыка к водевилю 162
- «Вольной гимн», для соло, хора и оркестра 60
- «Валки, или двенадцать спящих дев», опера 48, 57, 166
- «Восторг воинов», кантата 60
- «Громобой», опера 48, 57, 61, 162, 167
- Кантата с речитативами, арфами, хором и оркестром для открытия Общества любителей российской словесности 60
- «Пав Твардовский», опера 48, 57, 62, 166
- «Песен во стаде русских воинов», для соло с хором 60
- Пьеса (инсурри) для австрийского романа 61
- «Торжество муз», кантата 60
- «Тонка по родичи», опера 57, 167
- «Черная пия», романс 43, 61, 75
- «Чуров донца, или Сов чину», опера 57, 167
- Торжественная увертюра к открытию Московского Малого театра 60
- Фортепианная соната, посвященная Финду 61
- Хоровые строфы к празднованию 100-летнего юбилея Московского университета
- Верстовский Н. А. 57
- Верфель Ф. 231
- Виваро-Гарсиа И. 157, 337
- Висельюри Мат. Ю. 43, 47
- Висельюри Мих. Ю. 43
- Виллер Р. 270
- Винье А.-О. 270, 273
- Витторелли 220
- Волтер (Аруз) Ф.-М. 375
- Вольф Г. 277
- Врубанс М. А. 129, 173
- Висонский М. И. 51
- Вистон А. 60
- Виземский П. А. 48
- Габо П. 373, 375
- «Гробужение народа» песни 372, 373
- Гаде П. 246
- Гайда И. 74, 193—195, 199, 249, 253, 381, 391, 401, 404, 413
- «Сотворение мира», оратория 213, 214
- Галески И.-Ф. 158
- Галлиани Д. 238
- Галуши Б. 30, 32, 34
- Галле Е. 325
- Гамслик Э. 230, 231, 417
- Гарбор А. 267, 270, 273
- «Naughtless», рассказ в стихах 267, 273
- Гирлибей О.-З. 364
- Глицкий А. С. 53
- Глумин М. 245
- Гиббелл Х.-Ф. 364
- Гейберг А. 300
- Гейберг И. Л. 300
- «Elverhøy» («Холм альфов»), пьеса 300
- Гейне Г. 95, 151, 186, 270, 279, 282
- «Кронос в сумрак туч свищовых» 270
- «Сосна» 282
- «Стоял я в мрачных мечтах» 270
- «Старая песня» 270
- Гейдель Г. 118, 178, 248, 249, 378, 391, 394
- Гензельт А. Л. 51
- Герц Г. 133
- «Дочь короля Рене», пьеса 133
- Герман А. П. 14, 337, 338
- «Кто виноват?» 337
- Гёте И. 186, 220, 394, 396
- «Эгмонт», трагедия 394
- Гесс Г.-М. 73
- «Теория музыки» 73
- Гильмен Г. 376
- «Шесть галатных сонат для галатных и восковые беседы между флейтой, скрипкой, басовой виолой и цифровым басом» 376
- Гильфердинг А. Ф. 25, 345—348
- Гиппус Е. В. 309
- Гизлиани А. 228, 235
- Гизунов А. Н. 15, 42, 82, 93, 116, 131, 137, 141, 142, 145, 146, 160, 162, 185, 188, 199, 206, 310, 314—318, 361
- «Валхическая песня» («Что слышали воссия глаголы»), романс 15, 145, 186
- «Времена года», балет (ор. 67) 316

- [illegible]

- Григорьев А. 321
Григорьев А. С. 47, 48, 186
Грин А. (отец) 245
Грин Д. (брат) 247
Грин (Хайстер) Н. (жена) — 245—248, 266
Грин (мать) 245
Грин Э. 21, 138, 193—194, 202—204, 240—306, 314, 336, 337, 360, 368, 416, 418
— Баллады g-moll для ф. п. (ор. 24) 251, 255, 285—287, 304, 305
— «Иероглифы», декламация с оркестром (ор. 42) 247, 276
— «Вальсы-каприз», две песни для ф. п. (ор. 37) 260, 261
— Вариации на немецкую тему для ф. п. 245
— «Возрождение на родину», для певца с оркестром (ор. 31) 247, 276
— «Две мелодии», для струнного оркестра (ор. 53, № 2) 262
— Детские песни (семь, ор. 61) 273, 282
— Концерт a-moll (ор. 16) для ф. п. с оркестром 247, 260, 266, 271
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 12) 260, 262—265
— — № 1 «Ариетта» 260, 264
— — № 2 «Вальс» 280
— — № 3 «Песня сторожа» 265
— — № 5 «Народный напев-дума» 260
— — № 7 «Альбомный листок» 260
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 38) 260
— — № 4 «Halling» 260
— — № 5 «Springdans» 280
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 43) 260
— — № 1 «Бабочка» 261
— — № 2 «Опавший стрелок» 261
— — № 3 «На родине» 261
— — № 4 «Птичка» 261
— — № 5 «Эрос» 261, 291
— — № 6 «Весной» 261
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 47) 260
— — № 1 «Вальс-экспромт» 261
— — № 3 «Мелодия» 261
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 54) 262, 292
— — № 1 «Юный постух» 262
— — № 2 «Крестянский марш» («Gang-got») 262, 283
— — № 3 «Шествие троллей» 262
— — № 4 «Покория» 262
— — № 5 «Смерть» 262
— — № 6 «Колонольный зноя» 262, 292
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 57) 262
— — № 5 «Она танцует, смерто-вальс» 262
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 62) 262
— — № 1 «Сильфид» 262
— — № 4 «Ручьи» 262
— — № 6 «Родня» 262
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 65) 263, 265
— — № 1 «То было в моей юности» 291
— — № 2 «Крестянский посыл» 285
— — № 3 «Тоска» 263, 264
— — № 4 «Салон» 262
— — № 5 «В tone баллады» 263, 265
— — № 6 «Свадебный день в Троида-хауге» 263
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 68) 263
— — № 4 «Вечер в горных высотах» 263
— — № 6 «Меланхолический вальс» 261, 263
— «Лирические песни» для ф. п. (ор. 71) 264, 265
— — № 1 «Так однажды было» 265
— — № 2 «Летний вечер» 264, 265
— — № 3 «Кобальд» 262, 264
— — № 4 «Тинни лета» 264, 265
— — № 5 «Halling» 264, 265
— — № 6 «Минна» («Torbi») 264, 265
— — № 7 «Олавуин» 264, 265
— «Норвежские танцы», для ф. п. (ор. 63) 264, 287
— — № 1 «В народном силале» 285
— — № 2 «Крестянский танец» 265, 286
— «Норвежские танцы» («Северные танцы и народные песни») (ор. 17) 254, 255, 267, 272, 286
— — № 1, 3, 7, 20—«Springtansen» 286
— — № 4 «Нилс Теллефьорен» 286
— — № 5 «Танец из Йолстера» 286
— — № 6 «Песня невесты» 286
— — № 8 «Grisen...» 286
— — № 10 «Песня жениха» 286
— — № 11 «Героическая песня» 286
— — № 14 «Похоронный посыл» 286
— — № 15 «Последняя суббота в ночь» 286
— — № 17 «Я знаю маленькую девочку» 286
— — № 18 «Юморески танец» 286
— — № 19 «Høye Dals» 286
— — № 23 «Крестянская песня» 286
— — № 24 «Песня невесты» 286
— — № 25 «Свадьба воров» 286
— «Норвежские танцы» для ф. п. (ор. 66) 264, 265, 287—290, 292, 301
— — № 1 «Kulok» 290
— — № 2 «Большой промах» 291
— — № 3 «На Востоке царствовал великий король» 292
— — № 5 «Bådnåte» 291
— — № 6 «Lok, og Bådnåte» 290, 291
— — № 7 «Lok» 291
— — № 8 «Lok» 291
— — № 9 «Мал был парень» 291
— — № 10 «Завтра ты с ней повенчаешься» 292
— — № 11 «Песни-сказки о двух девушках» 292
— — № 14 «J. Ola-Dalom i Ola-Kjåb» 292
— — № 16 «Маленький Астрид» («Hovestle Asurid vore») 292
— — № 18 «Иду охваченный мыслями» («Tungsiog») 290—292

- № 19 «Кольебелы» 293
— «Нероковые нероковые тины» («Slach-
ter») для ф. п. (ор. 72) 250, 254, 264,
165, 267, 278, 283, 287—289, 293—301,
327
— № 1 «Кольебелы» 294
— № 2 «Принимай» («Триневской ро») 295
— № 3 «Сонный марш из Топо-
морова» 293, 294
— № 4 «Халлинг с пригорка» 293,
297
— № 5 «Prillan» 293
— № 6 «Топчущий элси» 293
— № 7 «Халлинг с долины Халлен-
гана» 293, 297
— № 8 «Сонный марш» 293
— № 9 «Халлинг Нильса Рёкве» 293, 297
— № 10 «Халлинг Куута Лурдсеи» 293, 298, 299
— № 11 «Бричный полет эльфов» 293, 298, 299, 301
— № 12 «По ишесу мельника» 293,
295, 300
— № 13 «Думы Хавро Гибозиса на
Остерокедском мосту» 296
— № 14 «Сонное песенное подоси-
мь дулов» («Сонный полет
эльфов») 293, 294, 300
— № 15 «Getreket Tanx» 293, 294,
296
— № 16 «Девушка с долины» 293,
296, 300
— № 17 «Getreket Tanx» 293, 295,
300, 301
— «Ольг Тринвикон», музыка к неопе-
ташному драме Бьернсона (ор. 50) 247,
276
— «Осенняя», увертюра для оркестра
(ор. 11) 246
— «Пер Гьинт», музыка к драме Г. Иб-
сена (ор. 23) 247, 248, 262, 273, 274,
278, 288, 291
— «Песня Сонейде» 272
— «Смерть Ола» 291
— Песни (ор. 2) для голоса с ф. п.
— № 2 «Кроль в сумраке туч сви-
стовых» 270
— № 3 «Стоял я в мирных мечтах» 270
— № 4 «Что мне сказать» 270
— № 5 «Старая песня» 270
— Песни (ор. 5) для голоса с ф. п.
— № 2 «Старая песня» 280
— № 3 «Льбилье» 261, 272, 280
— «Кольебелы» (ор. 9) для го-
лоса с ф. п. 274
— Песни (ор. 15) для голоса с ф. п.
— № 1 «Кольебелы» (песня Мар-
гареты) 280
— № 2 «Льбилье» 280
— № 4 «Старая песня» 274
— Песни (ор. 18) для голоса с ф. п.
— № 1 «В лесу» 293, 272, 280
— № 2 «Ольг дик бок» 280
— № 4 «Ольг дик бок» 272
— № 5 «Пован» 280
— № 7 «Халлинг» 280
— № 8 «Бутон розы» 280
— Песни (ор. 71) для голоса с ф. п.
— № 1 «Первый восток» 261, 278,
291
— № 3 «Ны, песни, к весне летают» 278
— Песни (ор. 25) для голоса с ф. п.
— № 2 «Льбилье» 272, 285, 291
— № 3 «В льбилье» 280
— № 5 «Песни» 279, 280
— Песни (ор. 26) для голоса с ф. п.
— № 2 «Это было в тр-расный лет-
ний вечер» 280
— № 5 «Осеннее настроение» 279,
284
— Песни (ор. 33) для голоса с ф. п.
— № 1 «Пирень» 273
— № 2 «Последняя песня» 273
— № 3 «Парашенный» 273
— № 7 «Старая мать» 273
— № 12 «Вера» 273
— Песни (ор. 34) для голоса с ф. п.
— № 2 «Последняя песня» 261
— Песни (ор. 39) для голоса с ф. п.
— № 1 «На Монте Нинно» 279
— «По славлю и фюрдм» (ор. 44)
школа песен для голоса с ф. п. 261, 270,
273, 280, 291
— Песни (ор. 48) для голоса с ф. п.
— № 6 «Сон» 272, 283
— Песни (ор. 49) для голоса с ф. п.
— № 1 «Смотришь, как мимо идет
парень» 280
— № 2 «Качается поляна» 280
— № 3 «Привет вам, димы» 280
— № 4 «Теперь уж вечер стал свет-
лым и долгим» 280
— № 5 «Рокдальский снег» 279,
280
— № 6 «Вечный дождь» 280
— Песни (ор. 58) для голоса с ф. п. 280,
282
— № 4 «Пастушка» 280
— Песни (ор. 59) для голоса с ф. п. 281
— № 1 «Осеннее настроение» 280, 285
— № 2 «Сосна» 281, 282
— № 4 «Ты всякая весна» 281
— № 6 «К Норвегии» 280
— № 5 «Прощание» 281
— № 6 «Ты отдыхаешь в гробу» 281
— Песни (ор. 60) для голоса с ф. п. 282
— № 1 «Миротворение» 283
— № 2 «Мать поэта» 274, 283
— № 3 «В чинах» («Колыхается чина») 282, 283
— № 4 «Кричит птица» («Чайка») 282, 284, 291
— № 5 «Нинно: как ночь» 283
— «Девушка гор» (ор. 67) димы песен
для голоса с ф. п. 267—269, 273, 282,
285
— № 1 «Синдаль» 266, 269
— № 2 «Дня гор» 268, 270, 283, 285
— № 3 «Среди черники» 268, 269, 270,
285
— № 4 «Звучение» 268
— № 5 «Льбилье» 268, 269
— № 6 «Кольебелы» 268, 269, 285

- «Ж 7 «Злой день» 269
— Песни (ор. 69) для голоса с ф. п. 274, 283
— «Ж 3 «Уютная материя» 274, 283
— «Ж 5 «Ремесло» 283
— Песни (ор. 70) для голоса с ф. п.
— «Ж 1 «Эрос» 283
— «Ж 2 «Жизнь страстной женщины» 283
— «Ж 3 «Белая ночь» («Летняя ночь») 282, 283
— «Ж 4 «Панно поэта» 283
— Песни на тексты В. Бальсана (посмертные напевы) 284
— «Похоронный марш» для ф. п. 286
— «Позначные картины» (ор. 3) песни для ф. п. 274
— «Принцесса», романс 272, 284
— «Песенки» для хора a capella (ор. 74) 276
— «Пять песен» на тексты Г.-Х. Андерсена 284
— «Ж 4 «Слеза» 284
— Романс для двух ф. п. (ор. 51) 266
— «Сестрицы танцы и народные песни», см. «Бюрократические танцы» ор. 17
— «Синяя Нордландия», музыка к драме (ор. 56) 247, 276
— Симфонические песни для ф. п. в 4 руки (ор. 14) 246
— Соната e-moll для ф. п. (ор. 7) 246, 266, 291, 302—305
— Соната № 1 F-dur для скрипки с ф. п. (ор. 8) 246, 266
— Соната № 2 G-dur для скрипки с ф. п. (ор. 13) 247, 266, 302, 303, 305
— Соната a-moll для виолончели с ф. п. (ор. 36) 266
— Сонаты для скрипки с ф. п. 266
— Три песни для ф. п. (посмертные напевы) 262
... «У врат монастыря», драматическая сцена (ор. 20) 247
— «Юморески», песни для ф. п. (ор. 6) 246
— «Я любил», отрывок из оратории «Мир» 283
Григорьев А. А. 57
Гримм В. 360
Гримм Я. 360
Гуммель Н.-М. 44, 251
Гуно Ш. 62, 157, 158, 168, 253, 306
— «Ромео и Джульетта», опера 62
— «Фауст», опера 62, 128, 180, 186, 187, 189, 190
Гурлиев А. Л. 9, 43, 54, 57, 60, 159, 160
— «Июль», романс 160
— «Ты же пой, голосей» романс 180
— «Я затеяла «вечу», романс 160
Гурлиев Л. С. 43, 57
Гутьерро Н.-М. 222
— «Трибадура», драма 222
Гюго В. 53, 58, 168, 221, 222, 334, 415
— «Король изобретения», 222, 415
— «Собор Парижской Богоматери», 53, 58
— «Эршан» 221
Давыдов Д. В. 95
Давыдов С. И. 45, 161
Далебранд Н. 31
Даль В. И. 312, 339
Данте А. 14, 64, 129, 130, 132, 236, 279, 312, 416
— «Божественная комедия» 236, 416
— «Ада» 129
— «Новая жизнь» 279
Дантес М.-Ж. 375
Дарювский 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
— «Баба-Яга», фантазия для оркестра 58
— «Без ума, без разума меня замучил», песни 160
— «Безумная» («Я все еще его люблю»), романс 55
— «Вертоград», восточный романс 144
— «Излюбил я дева-красота», романс 54
— «Восточный романс» 95
— «Калачи», для оркестра 41, 58
— «Каминный кот», опера 53—55, 58, 102, 121, 127, 134, 150, 153, 357, 459, 176, 414
— «Мельница», неслы 121, 185
— «Пас вымал не в церкви», романс 54
— «Не скажу никому», романс 160
— «О дева роз», романс 54
— «Петербургские серенады», хоры 54
— «Рухали», опера 49, 53, 56, 61, 121, 151, 159, 169, 170, 180, 189
— «Свадьба», романс 54, 96
— «Старый каприз», романс 55, 121, 185, 189
— «Титулярный советник», поэма 120, 121, 185
— «Торжество Ванхо», опера-балет 53, 58, 152
— Фантазия на финские темы для оркестра 58
— «Черяки», романс 120
— «Шестнадцать лет», поэма 121
— «Эмеральда», балет 53, 58, 168, 170
— «Я затеяла «вечу», песни 160
— «Я пою глубоко, глубоко», арии 94, 95, 141
Дворжан А. 360, 361, 363, 387
Дворжан О. 366
Джонсон К. 126, 246, 257, 301, 416
Дельви (Девиси) Ф. 377
Делгир (Делгир) С. А. 10, 43, 48, 47
— «Машин и Пожарский», оратория 46, 47
Десеп 31
Деструа Э. 205, 312, 334, 335, 417
Делли Л. 168
Дельви А. А. 48
Демель Р. 364
Ден З. 58
Державин Г. Р. 73, 75
Державин К. Г. 179
Державин 219
Державинский П. И. 180
— «Пощипная цыганка», опера 180
— «Тихий Дон», опера 180
Дикан А. Д. 180

- Даньес Ч. 261
Даньес М. А. 60, 61, 75
— «Выкуп барда, или Сала песнопения» 60
— «Торжество муз» 60
Долгоруков П. М. 31, 34
Домин О. 53, 121
Дон-Исидро 156
Доншметт Г. 157, 178, 215
— «Звукорисп» Борджиа, опера 215
— «Ласковый инстинкт», опера 215
Достоевский Ф. М. 14, 54, 129, 140, 189, 350
— «Идиот» 129
— «Негосподин Незнакомца» 129
— «Преступление и наказание» 129
Дришман Г. 270, 273, 279, 280
— «История моря и берега» 273
— «Моря моря» 273
Дрепфус А. 248, 253, 257
Дрепшон А. 51
Дриго Р. Е. 136
Дунт З.-Р. 30
— «Два охотника», опера 30
— «Животное», опера 30
Ды. Дюль Н. 227, 228
Дюбон А. П. 159, 160
— «Гланы», романс 160
— «Деревенская беда», романс 160
— «Если встречу с тобой», романс 160
— «Еще тогда жилая земля», романс 160
— «Еще-над Довом сад цветет», романс 160
— «Хуторок», романс 160
Дюверье 224
Дюма А. (сын) 107, 187, 223
— «Дюма с клещами» 223
Дюрбах Ф. 105
Дюрер А. 312, 417
— «Рыцарь и смерть» 312
Дюш Г. О. 159, 160
— «Деревенская беда», романс 160
— «Еще скажу шлому», романс 159, 160
Дятлов С. П. 313, 417
- Екатерина II 26, 30, 31, 38, 43, 307, 412
Ершов Н. В. 170
Есаулов А. П. 43, 412
- Жаде Л. З. 317
Желобовский В. В. 180
— «Мать», опера 180
Жилин А. Д. 45, 412
Жорж Луи 317, 319
Жуковский Г. Д. 179
Жуковский В. А. 48, 57, 58, 60, 61, 148, 165—167
— «Восемь или двенадцать слепых дев» 57, 166
— «Еще во время русских войн» 60
— «Светлава» 60
- Загоскин М. Н. 57, 74, 166, 168, 167
— «Ахмедов могола» 57
— «Пан Твардовский» 48, 57
Захаров Р. В. 180
Завитин Л. Г. 171
- Златогорова Б. Н. 179
Золотарев В. А. 160, 180
— «В темной роще зашумит соловей», романс 160
— «Денябристы», опера 180
— «Огонь и тоска», романс 160
— «Так и растет душа», романс 160
Золья З. 104
- Иванова 172
Иванов П. 243, 247, 252, 258, 270, 274, 275, 278—280, 288
— «Бесда Габьер» 288
— «Иер Гити» 247, 274
Иванов-Панов М. М. 143, 179, 180
— «Оле на Нордланд», опера 180
— «Руды», опера 143
- Кабалевский Д. Б. 180
— «В огне», опера 180
Кавалетти С. 207
Кавос К. А. 28, 45, 46, 161, 165
— «Иван Сусанин», опера 46, 165
— «Илья-богатырь», опера 165
Кавтс-Давидов 161
— «Есть, диспоровская русалка», опера 161
Кавур К.-Б. 229, 231
Кавалла А. 199, 202
— «Политическая и аполитическая» 202
Казанков С. Н. 31
— «Павловская Гатчина» 31
Кайсаров А. С. 339
Калькбринер Ф.-В.-М. 323
Каммерман 221—223
Каннаби Х. 378
Каннин-Фальметто 212
Карамзин Н. М. 48
Карвальо Л. 225, 237
Кароль Р. 367
Карнац Д. 221
Кастельский А. Д. 155, 293
— «Поля иогляныне», хор 155
— «Эх, тройка, птица тройка», хор 155
Castilla F. 123
Каталь Ш.-С. 375, 377
— «Гимн Верховному Существо» 375
— «Гимн Народу-Владыке» 375
— «Гимн Равенству» 375
— «Патриотическая ода» 375
— «Песня в годовщину основания республикан» 375
— «Стихи в честь изготовления пушек в пороха» 375
Катульская Е. К. 179
Кауэр Ф. 28, 45, 411
— «Есть или диспоровская русалка», опера 28, 44, 45, 411
Кашин Д. Н. 10, 43, 46
Кашин Н. Д. 132, 135, 136
Кашперов В. Н. 170
— «Гроза», опера 170
Керубини Л. 43, 74, 168, 268, 323, 375, 415
— «Водонос», («Два дня»), опера 375

- «Гимн братству» 375
- «Гимн для прощания юности» 375
- «Гимн на смерть генерала Гоша» 375
- «Гимн Победе» 375
- «Фрагмент», опера 375
- «Эпики» («Путешествие на ледники Сен-Венанра»), опера 375
- Киселев В. А. 412
- Кисмин Ф. 400
- Клементьева Л. М. 171
- Климовский Г. Ф. 159, 180
- «Хуторок», романс 159, 180
- Клифты 361
- Клихт Ю.-Г. 361
- Коалов Н. И. 48, 128
- Козловский О. А. 9, 20, 30, 35—38, 61, 72
- «Добрыя», музыка к трагедии 37
- «Орочишский хор» 35
- Рендлем 35
- «Фигалю», музыка к трагедии 35—37
- «Царь Эдип», музыка к трагедии 35, 37
- «Эфиры», музыка к трагедии 37
- Кокоткин Ф. Ф. 164, 165
- Колли Г. 396
- «Короляни», трагедия 396
- Коллод Я. 120, 257
- Коллбер О. 335
- «Юкия польского народа» 334
- Колыцов А. В. 40, 41, 58, 95, 158—160, 414
- «Без ума, без разума меня замуж выдали» 160
- «Глаза» 160
- «Деревенская беда» 160
- «Если вступлюсь с тобой» 160
- «Истуканшине» 160
- «Кольцо» 160
- «Не востану тогда жизнью веяла» 160
- «Не скажу никому» 160
- «Обойми, потелули» 160
- «Обладо кова» 160
- «Перстечек дорогой» 160
- «Песня старика» 160
- «Плещивши розой соловей» 160
- «По-вед Дюном сад цветет» 160
- «Приди ко мне» 160
- «Соловей» 160
- «Так и вается душа» 160
- «Ты не пой, соловей» 160
- «Хуторок» 160
- «Я затеплю свету» 160
- Комбарье Ж. 376
- Корещенко А. Н. 172, 176
- «Идиной дом», опера 176
- Корвин К. А. 179
- Корю А.-Е., 374
- Корренте Ч. 229
- Корсов Г. Г. 171
- Корчмарев К. А. 180
- «Имми-солдат», опера 180
- Кочетов Н. Р. 155
- «Страшная месть», опера 155
- Краг В. 270, 282
- Крамской Н. Н. 89
- Краснопольский Н. С. 45
- Крейш А. А. 180
- «Замуку», опера 180
- Крейчи М. 342
- Кречмар Г. 193, 196
- Cronier L. 224
- Крутикова А. П. 171
- Крылов Н. А. 165
- Кривелли С. 224
- Кубо Л. 348
- Кубоцкий В. Л. 180
- Кукольник Н. В. 52, 58
- «Илья Холинский», трагедия 52, 58
- Купер Э. А. 316
- Курочкин В. С. 55, 120, 180
- Кушан Ф.-К. 348
- Кшесек Э. 199, 201
- «Прямик через тень», опера 201
- Кьерульф (Херульф) А. 247
- Кюк Ц. А. 56, 58, 102, 107, 129, 132, 145, 147, 149, 152—154, 160, 162, 176
- «Аджело», опера 129, 176
- «Вильям Ретклиф», опера 162
- «Кавказский пленник», опера 152, 176
- «Матео Фальонес», опера 176
- «Пир во время чумы», драматическая опера 153
- «Сожженное письмо», романс 145
- «Так и вается душа», романс 160
- «Царскосилинская статуя», романс 145
- Кюпер В. В. 155
- «Торас Бульбас», опера 155
- Лаватина 172
- Лавинье В. 212, 213, 220
- Лажечников Н. И. 48
- Лало П. 126, 158
- Лавицкий Н. М. 179, 180
- Ларон Г. А. 132, 189
- Лисковский И. Ф. 47
- Левитат И. И. 89
- Лесский Д. М. 61
- Лени Я.-М.-Р. 396
- Леонардо да Винчи 82, 130
- Лесков Л. Д. 172
- Леонтьев К. Н. 340, 342
- «Из жизни христиан в Турции в 60-х годах» 340
- «Капитан Илья» 342
- Лермонтов М. Ю. 139, 142, 143, 311
- «Герой нашего времени» 140
- «Намив-Бей» 139
- «Мишри» 140, 312
- «Темар» 140
- «Три полемы» 142
- «Тучки небесные» 75
- Лесков Н. С. 11, 79
- Лесков Ж.-Ф. 373—375
- «Борды», опера 374, 375
- «Павел и Варгилла», опера 374, 375
- «Песни 1-го викария IX века» 373
- «Песня», опера 374, 375
- «Смерть Адама», опера 375
- «Телемахи», опера 374, 375
- Ливанова Т. Н. 414
- Лилеина Э. А. 172
- Липинский К. 51
- Лист Ф. 14, 102, 103, 193, 196, 197—209, 202, 223, 246, 256, 271, 303, 312, 319, 322, 334, 361, 378, 399
- «По прочтении Дантес», соната для ф. п. 312

- Литвин Ф. П. 234
Литвин Г. А. 157
Лобовицкая П.-Ф. М. 398
Лоренс К. 321, 417
Лосский Н. А. 190
Лушанский 222, 223, 230
Лушанский А. В. 419
Лысенко В. В. 154
Лысов П. А. 419
Любовин Н. В. 194, 196, 201, 202, 376
Людмила Ж.-В. 194, 196
— «Ариадна» 194, 196
— Лисля А. К. 12, 80, 81, 87—89, 94, 97—
100, 128, 182, 198, 206, 293, 310, 313,
319, 319, 417
— «Абай-Итай», для оркестра 80, 89
— Вариации на тему М. И. Глинки 84
— «Волшебное озеро», симфоническая
поэма 87, 89
— «Кипарис», для оркестра 80, 89
— Шесть детских песен (ор. 14) 97, 98
— Шесть детских песен (ор. 18) 97, 98
— Шесть детских песен (ор. 22) 97, 98
Лыapunov C. M. 138, 140, 313
Людфелдтер Ф.-Г. 31
- Мадлин Д. 221, 222
Мадлин П. 213, 214
Мавлов 172
Максфорден Д. 375
— «Поэмы Оссиана» («Сочинения Оссиана») 375
Мастер Г. 193, 197
Маслов Г. 222
Мамонтов С. И. 164
Маклаков А. 227, 230
Масфелдин П. 34
Мирнет О. 228
Миряна (первая) 215
Миряна (последняя) 214, 215
Мория Федоровна в. кн. 31
Мурке А. Ф. 155, 256, 258
Мурр Н. П. 206, 416, 418
Муртин Ф. 237
Муртин Б. 231
Муссеро Э. 237, 238
Муссеро Ж.-Э. 158, 185
— «Дом Кикот», опера 189
— «Мини», опера 128, 180
— «Звезда» 185
Мушкетер-Гавесан Г. 240
Мухомов А. К. 178
Мушкетер А. 221
Мушкетер К. 211, 221, 224, 225, 227, 231,
236, 235
Мушкетер Ж.-Ф. 21, 373, 375, 377
— «Носиф», опера 255
— «Наказанный шестик 14 июля» 373,
418
— «Половина песни» 373, 418
— Симфония (дуэте) для большого
оркестра 377
— Увертюра для большого оркестра 377
Мезенцова 172
Мейер О. 267, 281
Мейерберг Д. 81, 157, 164, 168, 169, 176,
178, 226
— «Африканская», опера 168, 226
— «Гугеноты», опера 168, 180, 224, 224
— «Гривора», опера 168
— «Роберт-Дьявол», опера 164, 168
Мелик-Пашаев А. И. 177, 180
Меликян Х. 261, 284, 295
Мельников Г. 132, 245, 253, 255, 262,
265, 305, 366, 398
— «Песня без слов» для ф. п. 255
— «Сон в летнюю ночь», музыка к по-
вескам В. Шекспира 132, 262
Мерзляк В. 214—221
Мерзляк Ж. 227
Мерзляк В. 214
Мерзляк П. 340, 364, 365
Мерзляк П. К. 13, 145
— «Похоронный псалм («С Богом в даль-
нюю дорогу») для голоса с ф. п. 145
Митич С. П. 179
Михайлович В. 183, 184, 393, 394
Милова 172
Миралли 219
Мичкевич А. 129, 310, 317—319
— «Ирландские союзы» 317
Мое П. 270, 295
Мояс А. Н. 95, 101, 102
Монахиди Д. 236
Монахиди П.-А. 31, 411
— «Десерт», опера 31, 411
— «Искупительные наказания», опера 31, 411
— «Прекрасный Арсенал», опера 31, 411
Монтанья 224
Монюшко С. 160
— «Ты не пой, соловей», романс 160
Морган Дж. 232, 233
Морган О. 233—235, 237
Морлиан 214
Москвин Н. М. 162
Мотар В.-А. 28, 33, 45, 51, 55, 67, 74,
129, 130, 157, 164, 166, 168, 169, 176,
178, 192, 195—200, 204, 213, 248—
254, 266, 267, 304, 306, 379—381, 388,
401, 404, 408, 413, 416, 419
— «Полешная флейта», опера 249, 251,
252
— «Дом Жуана», опера 45, 129, 130, 169,
189, 198, 213, 249
— Кошачий д-молл для ф. п. с оркестром
251
— «Похитители из Серальи», опера 289, 333,
166, 411
— Ресанем 129, 198, 249
— «Свадьба Фигаро», опера 33, 129, 411
— Соната-фантазия с-молл для ф. п. 251
— «Юпитер», симфония 129
Мошевич И. 266
Муздано Э. 232
Мушак А. 270, 274
Мушкетерский 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, 411,
414
— «Борис Годунов», опера 65, 94, 113,
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
 — «На сон грядущий» 102
 — «Поехал на палочке» 101
 — «С нуклой» 102
 — «С шпиль» 101
 — «Шенитоба», опера 100, 122, 154, 156, 359, 414, 418
 — «Завытый» (Баллада) для голоса с ф. п. 113
 — «Картинки с выставки» для ф. п. 101
 — «Ночь на Лысой горе», симфоническая картина 93
 — «Пирушка», рассказ для голоса с ф. п. 113, 180
 — «По-над Дюном сад цветет», романс для голоса с ф. п. 95, 160
 — «Раки» для голоса с ф. п. 79, 180
 — «Семпариаст», рассказ для голоса с ф. п. 185, 189
 — «Сорочинская ярмарка», опера 154, 156, 180
 — «Трещина» («Песни и пляски смерти») для голоса с ф. п. 113, 185
 — «Хованщина», опера 41, 93, 102, 112, 114, 117, 118, 146, 174, 180, 184, 189
 Мюсе А. 311, 319, 329, 417
 Мясковский Н. Я. 42, 142
 — Симфония № 23 (ор. 56) 142
 Палолон I 46, 47, 374, 389
 Палолон III 226, 228
 Навривник Э. Ф. 184, 170, 172, 188
 — «Дубровский», опера 172
 — «Никитин», опера 170
 Парлов В. И. 179
 Паукова 172
 Небольсин В. В. 180
 Негри 212
 Недбал О. 367
 Неклапов А. В. 162, 174, 175, 179
 Некрасов И. А. 146, 168
 Неф К. 193, 194, 196, 201
 Неллисон В. 333
 Никитин И. С. 158—160, 414
 — «В темной чаще замолк соловей» 160
 — «Живая речь, живые звуки» 160
 — «Ожившие голоса» 160
 Николлин О. 215, 217
 — «Никитинки», опера 215, 217
 Никол В. 248, 252, 416
 Новик В. 357, 360—367, 418
 — Баллада с-молл для хора с оркестром (ор. 2) 384
 — Баллада для хора с оркестром (ор. 19) 384
 — «В Татрах», симфоническая поэма (ор. 26) 362, 364
 — Баллада для голоса с оркестром (ор. 23) 364
 — Баллада для голоса с оркестром (ор. 29) 365
 — «Буря» («Морская фантазия») 363, 364
 — «Еготизон» для голоса с ф. п. (ор. 46) 364
 — № 1 «Гимн» 364
 — № 2 «Спокойствие в сумерках» 364
 — № 3 «Я и ты» 364
 — № 4 «Горькое любви» 364
 — Квартет (ор. 22) 367
 — Квартет (ор. 32) 367
 — «Почти забытые песни» (ор. 30) 363
 — «С неслыханным тождеством» (ор. 31) 363, 364
 — «Пан» (ор. 43) 364
 — «Песни любви» (ор. 4) 361
 — «Песни любви» (ор. 8) 361
 — «Словенская сказка» (ор. 32) 363
 — «Trio quasi una ballata» (ор. 27) 365
 Новиковский И. 334
 Новичкин И. 419
 Норвик Р. 242, 246, 247, 258, 307, 418
 Норо Н. Н. 47
 Обер Д.-Ф. 193, 195, 197
 — «Бронзовый конь», опера 197
 Ободовский П. Г. 128
 — «Палермо» 128
 Обухов И. А. 179
 Овдий 151
 Огрен И. П. 48
 Одолевский В. Ф. 47, 48, 52, 124
 Озаров У. А. 46
 — «Дмитрий Довшой» 46
 Озеров Н. Н. 179
 Орлов В. Г. 57
 Осен Н. 260
 Осилов В. В. 179
 Островский А. Н. 85, 170, 358, 359
 — «Гроза» 358, 359
 — «Снегурочка» 85
 Острил О. 367
 Павел I 29—31, 36, 37
 Павлович Н. И. 47
 Павлова А. П. 333
 Пазетти 214
 Павловский А. М. 177, 180
 Павловский Д. 33, 34
 — «Алкида на распутье», опера 34
 — «Ахилл и Схирокс», опера 34
 — «Две графини», опера 34
 — «Дмитрий», опера 34
 — «Людмила и Аркадий», опера 34
 — «Мир на душе», опера 34
 — «Милые философы», опера 34
 — «Никетта», опера 34
 — «Притворная любовьница», опера 34
 — «Свицкий цирюльник», опера 34
 — «Смешной поединок», опера 34
 Палестрина Д. 229, 231, 236
 Палишвили З. П. 142, 180
 — «Абесалом и Этери», опера 142, 180
 Панаев П. И. 168
 Ратер 329
 Паульсон И. 279—282
 Перелли 213
 Перне Н. 195
 Перроно Ж.-В. 219
 Петерс К.-Ф. 258, 330—333
 Петина М. И. 107, 108
 Петр I 61
 Петровка 279, 304
 — «Собрание нянцов» 279
 Петров Д. А. 148, 172, 179, 188
 Петрова (Воробьева) А. Я. 172, 179
 Петровский А. П. 179, 180

- Перов А. С. 179
 Пирит 236
 Пичаев Н. 32
 Плещеев А. Н. 95, 103, 106, 107
 Политковский В. М. 179
 Полюсский А. 176
 Полюсский А. 11, 50
 Полюсский С. П. 180
 — «Прощай», опера 180
 Праут Н. 193, 196, 197, 198
 — «Моцарт», 195, 197, 198
 Прот Н. 60, 395
 — «Сборник русских народных песен» 60, 395
 Протасов Ф. 208, 209, 212, 214, 220
 Пришлов 340, 361
 — «Песенничество южных славян» 351
 Прокофьев С. С. 142, 150, 310, 381
 — Квартет 142
 — «Любовь к трем апельсинам», опера 180
 — «Сарканы» 156
 Прочина Дж. 224
 Пувильте 208, 220
 Пуччини Д. 180
 — «Турндот», опера 180
 Пупкин 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, 180, 252, 332, 366, 414
 — «Блаженный кий фонто» 149
 — «Борис Годунов» 146, 147
 — «Важнейшая песня» 50, 331
 — «Вертоград моей сестры» 95
 — «Евгений Онегин» 44, 132, 137, 146, 149, 151, 161, 366
 — «Повелительный псалом» 56, 149, 152
 — «Кавказский гость» 58
 — «Капитанская дочка» 153
 — «На холмах Грузии» 95, 151
 — «Пиковая дама» 146
 — «Повести Белкина» 52
 — «Полтава» 149
 — «Редког обломов летучая гряда» 151
 — «Русалка» 43
 — «Русские и Людмила» 15, 146, 148, 149, 151
 — «Сказка о царь Салтанте», 146, 150
 — «Сцены из рыцарских времен» 121
 — «Торжество Вилка» 58
 — «Туча» («Последняя туча расселивой бури») 75
 — «Цыгане» 48, 75, 165
 — «Черная шаль» 81, 75, 165
 Пшибишевский С. 331
 Пьер К. 379, 418
 Пьяве Ф. 221—223, 228
 Пьяншидзе 212
 Пьяншидзе 214
 Пьянши Р. 314
 Рабичев А. С. 412
 Рагаль М. 34
 Равин 257
 Радский И. Н. 222
 Радуцкий-Гомарский (псевдоним Р. Т. Гомарского) 73
 Радуцкий А. Н. 419
 Райер 213
 Раль Ф. А. 172
 Рамо И.-Ф. 21, 23, 294, 375
 Рамонорт В. Р. 179, 180
 Рассказов 172
 Рефилл С. 252
 Рахманинов С. П. 14, 67, 96, 97, 129, 138, 143, 145, 153, 160—162, 172, 174, 176, 198, 206, 304, 310, 312, 317, 319
 — «Алеко», опера 153, 172
 — «Шен», кантата 96
 — «Песенные воды», романс 96, 97
 — «На море смотрит островок», романс 143
 — Концерт № 2 с-той для ф. п. 304
 — «Колыбель», романс 160
 — «Муза», романс 145
 — «Ночь печальная», романс 143
 — «Сей день я помню», романс 143
 — «Симфонические танцы», для оркестра 138
 — «Сирень», романс 96
 — «Скупой рыцарь», опера 153, 174, 176
 — «Франческа да Римини», опера 129, 174, 176
 Ретер М. 193, 264
 — «На мосту диванов» 264
 Ретер 221
 Ретер Н. Е. 120, 183
 Респиги О. 201
 Рикорди Джованни 213, 215, 216, 219, 220, 222, 225, 227, 228, 231, 232, 234—238
 Рикорди Джулио 215
 Рикорди Т. 215
 Рима 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, 413, 414
 — «Актар», симфоническая сюита 95, 139
 — «Боярыня Вера Шелюга», пролог к опере «Псковитянка» 180
 — «В темной роще замолк соловей», романс 160
 — «Золотой петушок», опера 139, 150, 174, 176, 180
 — «На Гомера», прелюдия-кантата 92
 — «Испанское каприччио» для оркестра 126, 127
 — «Нашей Бессмертной», опера 91, 93, 151
 — «Летопись моей музыкальной жизни» 87, 126, 127, 171
 — «Майская ночь», опера 88, 91, 114, 155, 176
 — «Младая», опера-балет 61, 91, 111, 203
 — «Моцарт и Сальери», опера 150, 153, 184, 189, 190, 414
 — «На холмах Грузии», романс 95, 145
 — «Неласный день потух», романс 145
 — «Ночь перед рождеством», опера 91, 93, 94, 154—156

- «Ночь пролетала над миром», романс 95
- «Основы оркестровки» 93
- «Пил Носович», опера 174, 176
- «Пилипшик розой, соловей», романс 95, 160
- «Пророки», романс 185, 186, 189
- «Рискованщина», опера 65, 67, 94, 102, 112, 117, 118, 174, 176, 180, 189
- «Редает облаков летучая грядя», романс 141, 145
- «Садко», опера 51, 80, 91, 92, 111, 116, 134, 143, 174, 176, 180
- «Серваллиа», опера 129
- «Сказание», для оркестра 150, 151
- «Сказание о шевидом граде Китеже и князе Февронии», опера 51, 65, 67, 80, 91, 112, 168, 170, 174, 176, 179
- «Сказание о царе Салтане», опера 91, 92, 116, 145, 146, 150, 174, 175, 177
- «Снегурочка», опера 61, 65, 86—89, 91, 93, 96, 170—172, 174, 175, 177
- «Царская невеста», опера 93, 174, 180
- «Шехеризада», симфоническая сюита 63, 92, 94, 139
- Рихардт Х. 274
- Ришор 172
- Романский П. А. 341
- Роголов Г. Н. 98
- «Техника резьбы по дереву и кости» 98
- Рогожин В. Н. 123
- Ролла А. 212
- Роллав Р. 207
- Рольфс 273
- Романи Ф. 215
- Ронchetti-Монтевити 215
- Ромков Д. 214, 218, 219
- Роски 215
- Россини Д. 133, 157, 164, 165, 168, 179, 214, 216, 227, 228, 230, 232, 265, 319, 322
- «Вильгельм Телль» («Карл Смелый»), опера 168, 180, 265
- «Золушка», опера 214
- «Семильский цирюльник», опера 179, 180
- Рубини 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 встречу с тобой», романс 160
- «Истуканчики», романс 160
- «Маккавеев», опера 143, 170
- «Не весна тогда жизнью жила», романс 160
- «Перо», опера 176
- «Персидские песни» (ор. 34) 143
- «Перстеньчик дорогой», романс 160
- «Султанша», опера 143
- «Ты же мой, соловей», романс 160
- «Ферингер», опера 143
- Рубинштейн Н. Г. 56
- Рубинс А. 344
- Ружо де Лиль К.-Ж. 372, 373, 375
- «Марсельеза» («Военная песня рейнской армии») 372, 373
- «Пятьдесят французских песен», сборник 373
- Руссо Ж.-Ж. 204, 256, 375
- Савелли 222
- Савраский Л. Ф. 179
- Саврасов А. К. 80, 85
- Саломов А. П. 179
- Салля К. 340
- Сальвадор Д. 196
- Сальви Л. 215
- Самосуд С. А. 177
- Самый А. А. 179
- Саранте П. 158
- Сары Д. 30, 34, 37, 38, 43, 45, 57, 74, 113
- Сахаров С. С. 180
- Свенссон (Свендсен) П. 246
- Семин 215
- Сенетти П. 210
- Сеп-Сомс К. 158, 168, 248
- Сензаккур Э.-П. 321, 417
- «Оберман», романс 321, 417
- Седюковский О. И. 52
- Серебрянский А. П. 40—42, 56
- «Быстры, как волны, все дни нашей жизни», песня 40
- Серков 172
- Серов А. Н. 76, 49, 55, 61, 67, 74, 80, 128, 137, 143, 155, 158, 167, 169, 170, 172, 177, 184, 195, 226, 308, 412, 416, 416
- «Вражья сила», опера 80, 170, 190
- «Гоним», музыкальная картина 155, 156
- «Итальянская опера в Петербурге» 55
- «Майская ночь», незавершенная опера 155
- «Ночь перед рождеством», незавершенная опера 155
- «Рогнеда», опера 48, 61, 80, 170, 308
- «Юсиф», опера 78, 65, 143, 170, 184
- Симон А. К. 172, 176
- «Рыбана», опера 176
- Симонов Р. Н. 180
- Синицкая М. А. 171
- Сизра А. О. 51
- Скряб О.-Э. 178, 224
- Скрябин А. Н. 261, 313
- Скудо 224
- Смстава Б. 21, 336, 360, 364, 367
- Смолевский С. В. 345
- Смолч Н. В. 179, 180
- Собинков Л. В. 182, 164, 170, 174, 175, 179
- Сомальский П. П. 154
- «Осада Дубно», опера 154
- Солопов Н. А. 190
- «В темной роще валят соловей», романс 160
- «Живая речь, живое звучие», романс 160
- Солера Ф. 213, 215, 217—219, 221
- Соловьев Н. Ф. 155
- «Кузнец Вакула», опера 155
- Сомма А. 223—225
- Сомов К. А. 314, 417
- Сопиков В. С. 123

- Спендиаров А. А. 141, 180
 — «Алжаста, опера 180
 — «Три доньки», симфоническая кар-
 тина 142
 Ставин Н. 376
 — Симфония 376
 Станислав Анжус 35
 Сталинский П. С. 134, 179
 Станислав В. 44, 45
 Станкевич Н. П. 44
 Станкевич Н. П. 45, 102
 Станкевич Н. П. 44, 45
 Стасов В. Д. 55, 99, 101, 120, 140, 149,
 182, 184—190, 256, 312, 313, 317,
 318, 412
 Стасов В. В. 101, 148, 313
 Стасов П. С. 101
 Сташнич М. А. 50, 52
 — «Книга для гитаристов» 51
 — «Ночное, водоваль» 50
 — «При дождюшке стояла», рапсодия
 51
 — «Собрание русских народных песен»
 50
 Стенберг Ю. 246
 Степанов Н. А. 168
 Степанова Е. А. 172, 179
 Стрелков Д. 212, 214, 218, 219, 225, 238
 Суворов Э. 222
 Суданов Н. Н. 180
 Сук В. И. 174—177, 179, 180
 Сук Н. 357, 366—368, 418
 — «Ариэль», симфония 366
 — «Впечатления весны и лета», сюита
 (ор. 21) 367
 — «Легенда сказная, симфоническая поэ-
 ма 366
 — «Прага», симфоническая поэма 367
 — Струнный квартет (ор. 11) 368
 — Фантазия для скрипки (ор. 24) 367
 — «Эпизод», кхата-симфония 367
 Сухариков А. П. 73
 Суриков В. И. 112
 Суриков И. 3, 103
 Тальберг С. 51, 314
 Тамико Ф. 235
 Тавес С. И. 18, 14, 42, 78, 130, 142,
 143, 298, 275, 367, 381
 Тим В. 61
 Тимофеев Г. Н. 47
 Титов А. Н. 43, 180
 — «Глаза», романс 180
 Титов Н. А. 28, 44
 — «Лампада», романс 44
 Титов С. Н. 43
 Толстой А. Н. 129
 — «Ходившие по мукам» 129
 Толстой Л. Н. 129, 131, 132, 141, 146,
 157, 181, 185, 359
 — «Анна Каренина» 129
 — «Власть тьмы» 359
 — «Воскресение» 129
 — «Детство и отрочество» 131
 — «Живой труп» 359
 — «Севастопольские рассказы» 131
 Томас Г. 385
 Торелла 225
 Тосканини А. 238
 Траппан 155
 Травэга Т. 34
 Триодит Н. Н. 180
 — «Степан Разин», опера 180
 Тургенев А. П. 339
 Тургенев П. С. 14, 157, 158, 414
 — «Дворянское гнездо» 157
 — «Навара Милица» 157
 — Литературные и театральные воспо-
 минания 157
 — «Песни» 157, 414
 — «Перекрестки» 157
 — «Песнь торжествующей любви» 157
 — «Призраки» 157
 Туч 219
 Тютчев Ф. И. 88, 97, 363
 — «Весенние воды» 97
 — «Есть в осени первоначальной» 278
 Унтерлер Д.-М.-И. 329
 Умид Л. 270, 281
 Умидович А. Д. 55, 130
 Успенский Г. И. 14, 189, 277
 — «Выпрямля» 277
 Успенский П. 348, 353
 — «Путешествие на Афон», 353
 Уткин (Юрдан) Л. 207, 220
 Фаччо Ф. 232, 234—236
 Фелдман Б. 246
 Федоров 172
 Федотов Н. А. 54
 Фери 375
 Феррири В. 180, 214
 — «Четыре доспеха», опера 180
 Ферстер Б. 357, 365—367, 418
 Ферстер И. 365
 Фетис Ф.-Ж. 212
 Фибля З. 360, 367
 Фингер Н. Н. 164
 Филддор Ф.-А. 31, 33
 — «Маршал Феррале», опера 33, 411
 — «Эриксенда, принцесса Норвегии»,
 опера 33, 411
 Филиппи Ф. 229
 Филль Дж. 57, 61, 162, 398
 Фандейзон Н. Ф. 8, 39, 74, 187
 Флабер Г. 255
 Флоримо Ф. 229
 Фоглер Г.-И. 301
 Фомин М. М. 138, 314
 Фомин Е. И. 28—30, 72
 Фракс П. 360, 368
 Фродови 210
 Фуке Г.-Ф. 377
 Флорентини 224
 Halvorsen J. 293
 Хачатурян А. И. 139, 142
 Henuel 232
 Хиземит П. 199, 201
 Хмельницкий Н. И. 162
 — «Бабушкины полуган» 162
 Хомьяков А. С. 51, 140, 187, 302, 311
 Хоп М. 212
 Хоремко Э. 246
 Хохлов П. А. 162

- Чайковский М. П. 133, 178
- Чайковский П. П. 6, 7, 11, 14, 20, 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, 248, 251—253, 255, 257, 260, 270, 274, 275, 303, 304, 361, 365, 366, 381, 413, 414, 416
- «Буря», симфоническая фантазия (ор. 18) 12, 130, 132
- «Восходи», опера 129, 170
- «Времена года», шпиль пьес для ф. п. (ор. 37 bis) 85, 89, 96, 106, 255
- № 3 «Песня жаворонка» 85
- № 10 «Осенняя песня» 89
- № 11 «На тройке» 96
- «Голоса», увертюра-фантазия (ор. 67) 130, 133
- «Грустная песенка» (ор. 40, № 2) для ф. п. 131
- «День ли царя», романс 115
- «Детский альбом» (ор. 39) для ф. п. 12, 85, 103—107
- № 1 «Утренняя молитва» 104
- № 2 «Зыбкое утро», 104
- № 3 «Игра в лошадики» 104
- № 5 «Марш деревянных солдатиков» 104
- № 6 «Болельщики куклы» 104
- № 7 «Похороны куклы» 104
- № 8 «Полька» 104
- № 9 «Новая кукла» 104
- № 10 «Мазурка» 104
- № 11 «Русская песня» 105
- № 12 «Музыкант на гармошке играет» 105
- № 13 «Марионетка» 105
- № 14 «Полька» 105
- № 15 «Итальянская песенка» 105
- № 16 «Старинная французская песенка» 105
- № 17 «Немецкая песенка» 105
- № 18 «Неаполитанская песенка», 105
- № 19 «Няшпиль сказка» 105
- № 20 «Баба-Яга» 105
- № 21 «Сладкая греша» 104
- № 22 «Песня жаворонка» 85, 104
- № 23 «Шаркашкин поэт» 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, 178, 180, 413
- «Иоланта», опера 105, 109, 115, 116, 133—136, 172, 177, 180
- «Итальянское каприччио», для оркестра (ор. 45) 128
- Квартет № 1 D-dur (ор. 11) 82, 157
- Концерт № 1 b-moll (ор. 23) для ф. п. 304
- Концерт D-dur (ор. 35) для скрипки 128
- «Лебединое озеро», балет 42, 91, 133, 136, 333
- «Магелан», опера 129, 170, 176, 180
- «Матфей», симфония (ор. 54) 105, 133
- «Меркель славная свет свечки», романс 274
- «Моцартиана», сюита (ор. 61) 12, 129, 130, 251, 416
- «Нет, только тот, кто знал», романс 157
- «Одаришкин», опера 122, 170
- Песни для детей для голоса с ф. п. (ор. 54) 103, 106, 107
- № 2 «Птичка...» 106
- № 3 «Песня» («Травка зеленеет») 106
- № 4 «Мой садик» («Как мой садик») 106, 107
- № 5 «Легенда» («Был у Христа-младенца сад...») 106
- № 6 «На берегу» («Домик над рекою») 106
- № 7 «Зимний вечер» («Хорошо вам, детки...») 106
- № 8 «Кукушка» («Ты прилети из города») 106
- № 9 «Весна» («Уж тает снег») 106
- № 10 «Колыбельная песня в буре» («Ах, уймись ты буря») 106
- № 11 «Цесток» («Воскело цветки и поле пестрело») 106
- № 21 «Знак» («Дед, поджавшись сползай») 106
- № 13 «Весенняя песня» («В старом сад выхожу я») 106
- № 14 «Осень» («Случайная карта») 106
- № 16 «Детская песенка» («Мой Лазарчик так уж мал») 106
- «Пиковая дама», опера 103, 109, 115, 129—132, 135, 145, 146, 170, 171, 177, 179, 180, 413
- «Плимшилла», флорентийская песенка 128
- «Прерванные грезы», для ф. п. (ор. 40, № 12) 128
- Романы (ор. 47) 157
- «Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия 130, 132, 133
- Симфония № 1 «Зимние грезы» g-moll (ор. 13) 89, 90
- Симфония № 4 f-moll (ор. 38) 64, 65, 80, 82, 83
- Симфония № 5 c-moll (ор. 64) 64, 65, 83
- Симфония № 6 b-moll (ор. 74) 64, 65
- «Степурочка», музыка к весенней сказке А. Островского 85, 86
- «Сюта», как прежде, оныя, романс 274
- «Соловей мой, соловейко» романс 144, 185
- «Спящая красавица», балет 97
- Сюита № 3 (ор. 55) 129
- «То было риниею лесной», романс 115
- Трио «Памяти великого артиста» a-moll (ор. 50) 105
- «Уддиси», замысел балета 136
- «Уддиси», опера 133
- «Франческа да Римини», фантазия для оркестра (ор. 32) 14, 129, 132
- «Чародейка», опера 20, 134, 170

- «Черепяки», опера 93, 154—156, 170, 180
 — «Щелкунчик» балет 90—92, 103, 106, 107—109, 130, 136, 413
 Черепнин Н. И. 154
 Черны К. 266, 398
 Чернышевский Н. Г. 146
 Чехов А. П. 14, 173
 Чимброва Д. 34
 Чинио О. С. 180
 — «Врожденный Потомки», опера 180
- Шабрие А.-Ж. 126
 Шапинин Ф. И. 15, 16, 100, 101, 120, 145, 147, 162—164, 167, 170, 172, 174, 175, 179, 182—190, 318, 415
 Шамиссо А. 270
 Шаронидас Т. Е. 180
 Шахматов А. А. 70
 Шаховской А. А. 165
 Шевырев С. П. 61, 166
 Шекспир В. 64, 92, 129—133, 185, 223, 226, 265, 359
 — «Буря» 92, 204
 — «Генрих IV» 236
 — «Король Лир» 185
 — «Монбети» 265
 — «Отелло» 131, 133
 — «Ромео и Джульетта» 132
 — «Сон в летнюю ночь» 264, 300
 Шенберг А. 199, 201
 Шеняин 172
 Шестанова И. И. 100
 Шиллер Ф. 221, 222, 393
 — «Н. радости», сон 393
 — «Коварство и любовь» 222
 Шмидлеру Г. 248, 252, 416
 Шлифов В. Ф. 148
 Шмидт И. И. 180
 — «Тупойный художник», опера 180
 Шнейер В. П. 179, 190
 Шнейбель А. 316
 Шопен Ф. 21, 67, 138, 157, 193, 194, 196, 291—298, 245, 253, 257, 274, 302, 310—335, 337, 417
 — Баллада № 1 g-moll (ор. 23) для ф. п. 317
 — Баллада № 2 F-dur (ор. 38) для ф. п. 312, 318
 — Баллада № 4 f-moll (ор. 52) для ф. п. 318
 — Вальс As-dur (ор. 34, № 2) для ф. п. 330
 — Вальс cis-moll (ор. 64, № 2) для ф. п. 312, 314, 318, 330
 — Вальс As-dur (ор. 64, № 3) для ф. п. 314, 331
 — Вальс Ges-dur (ор. 70, № 1) для ф. п. 314
 — Мазурка E-dur (ор. 6, № 3) для ф. п. 330
 — Мазурка es-moll (ор. 6, № 4) для ф. п. 328
 — Мазурка B-dur (ор. 7, № 1) для ф. п. 331
 — Мазурка e-moll (ор. 7, № 2) для ф. п. 328, 329
- Мазурка f-moll (ор. 7, № 3) для ф. п. 324, 330
 — Мазурка As-dur (ор. 7, № 4) для ф. п. 313, 324
 — Мазурка C-dur (ор. 7, № 5) для ф. п. 326
 — Мазурка B-dur (ор. 17, № 1) для ф. п. 331
 — Мазурка As-dur (ор. 17, № 3) для ф. п. 324
 — Мазурка o-moll (ор. 17, № 4) для ф. п. 329
 — Мазурка g-moll (ор. 24, № 1) для ф. п. 332
 — Мазурка C-dur (ор. 24, № 2) для ф. п. 327
 — Мазурка As-dur (ор. 24, № 3) для ф. п. 324
 — Мазурка b-moll (ор. 24, № 4) для ф. п. 332
 — Мазурка c-moll (ор. 30, № 1) для ф. п. 325
 — Мазурка b-moll (ор. 30, № 2) для ф. п. 331
 — Мазурка cis-moll (ор. 30, № 4) для ф. п. 330, 333
 — Мазурка gis-moll (ор. 33, № 1) для ф. п. 330
 — Мазурка D-dur (ор. 33, № 2) для ф. п. 326, 329
 — Мазурка C-dur (ор. 33, № 3) для ф. п. 326, 329, 330
 — Мазурка h-moll (ор. 33, № 4) для ф. п. 310, 325, 329, 333
 — Мазурка cis-moll (ор. 41, № 1) для ф. п. 332
 — Мазурка e-moll (ор. 41, № 2) для ф. п. 329, 332
 — Мазурка H-dur (ор. 41, № 3) для ф. п. 325
 — Мазурка As-dur (ор. 41, № 4) для ф. п. 313, 325, 330, 333
 — Мазурка As-dur (ор. 50, № 2) для ф. п. 325
 — Мазурка cis-moll (ор. 50, № 3) для ф. п. 330, 333
 — Мазурка a-moll (посмертная) для ф. п. 329
 — Мазурка H-dur (ор. 56, № 1) для ф. п. 333
 — Мазурка C-dur (ор. 56, № 2) для ф. п. 326, 327
 — Мазурка c-moll (ор. 56, № 3) для ф. п. 330, 333
 — Мазурка a-moll (ор. 59, № 1) для ф. п. 330
 — Мазурка As-dur (ор. 59, № 2) для ф. п. 325
 — Мазурка fis-moll (ор. 59, № 3) для ф. п. 333
 — Мазурка C-dur (ор. 87, № 3) для ф. п. 328
 — Мазурка e-moll (ор. 87, № 4) для ф. п. 330
 — Мазурка C-dur (ор. 88, № 1) для ф. п. 326, 327
 — Мазурка a-moll (ор. 88, № 2) для ф. п. 330

- М-урка F-dur (ор. 68, № 3) для ф. п. 328
- Мазурка a-moll для ф. п. 330
- Понктюра G-dur (ор. 37, № 1) для ф. п. 316
- Понктюра C-dur (ор. 37, № 2) для ф. п. 313
- Прелюдия G-dur (ор. 28, № 3) для ф. п. 313
- Прелюдия cis-moll (ор. 28, № 10) для ф. п. 313, 318
- Прелюдия H-dur (ор. 28, № 11) для ф. п. 313, 315
- Прелюдия es-moll (ор. 28, № 14) для ф. п. 312
- Прелюдия Des-dur (ор. 28, № 15) для ф. п. 274, 312
- Прелюдия c-moll (ор. 28, № 20) для ф. п. 315
- Прелюдия F-dur (ор. 28, № 23) для ф. п. 313
- Скерцо h-moll (ор. 20) для ф. п. 312
- Соната b-moll (ор. 35) для ф. п. 302, 312
- Фантазия f-moll (ор. 49) для ф. п. 317
- Этюд a-moll (ор. 25, № 11) для ф. п. 318
- Шостакович Д. Д. 180
- «Леди Мамбет Мдивского уезда», опера 180
- Шостаковский П. А. 171
- Шотт Б. 393
- Шпор 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
- «Двойника», песня 185, 188, 277

- «Лесной парь», песня 277
- «Лина», песня 277
- «Меланхо и ручьи», песня 189
- Музыкальный момент f-moll (ор. 91, № 3) для ф. п. 108
- Симфония C-dur 248
- «Странный» («Сингапур»), песня 277
- «Форель», песня 277
- Шукин Р. 67, 138, 151, 182, 185, 186, 193—196, 199, 203, 245, 248, 253, 268, 277, 302, 361, 366, 308
- «Во сне я горько плакал», романс 185, 186
- «Вы алые, алые песни», романс 185, 318
- «Зачем», пьеса для ф. п. 108, 260, 291
- «Я не сержусь», романс 185, 186, 189, 415
- Шунич 346, 347
- Шурцель 172

Щепкина А. В. 44—46, 162, 164
Щевким М. С. 162

- Эйхенвольд М. А. 171
- Энгель Ю. Д. 173, 178
- Энгельс Ф. 247, 276, 288
- Эрнст П. 288
- Эскиндар Л. 219, 225—230, 232

Юргенсон П. И. 129, 130

- Яворский Б. Л. 180
- «Вышка Октября», опера 180
- Языков Н. М. 48, 60, 61, 322
- Явичек Л. 357—362, 366, 418
- «Дело Макроуласа», опера 359, 418
- «Из мертвого дома», опера 359, 418
- «Натя Кабанова», опера 358, 359, 418
- «Лиса-плутушка», опера 359, 418
- «Падчерица» («Ленуфа») опера 357—380
- Симфонетта 357, 359

СОДЕРЖАНИЕ

РАБОТЫ О РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Русская музыкальная культура в работах Б. В. Асафьева (вступительная статья В. А. Васильев-Грессман)	5
✓ Композитор — имя ему народ	17
✓ О русском музыкальном фольклоре как природном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности	22
Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского	25
Памятки о Колявном	35
✓ Композиторы первой половины XIX века	39
✓ Композиторы из племени славяно-русских бардов: Алексей Николаевич Перстовский	59
Великие традиции русской музыки	63
На книги «Музыка моей родины»	
Известно	69
О русской песенности	75
О русской природе и русской музыке	84
Русская музыка о детях и для детей	97
Русский народ, русские люди	109
О чужих странах и людях	112
✓ Пупки в русской музыке	144
На книги «Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздников»	
Гоголь и музыка	154
Тургенев и музыка	157
Кольцов и Никитин в музыке	158
✓ Большой театр	161
На книги «Мысли и думы»	
Шелли	182

РАБОТЫ О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

Работы Б. В. Асафьева о зарубежной музыке (вступительная статья Т. Н. Литвиной и В. А. Васильев-Грессман)	193
Вера. Звезда монография	207
Джамаль Иерл (Краткий свод важнейших событий из его жизни)	210

Григ	240
Вместо предисловия	240
Введение	241
Критика о экзистенциальности и музыкальных воззрениях Грига	244
Фортелианная лирика Грига	252
Поэтическая лирика Грига	267
Норвежские народные песни и танцы	286
Сонатность у Грига	302
На области югославянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки	307
Шопен в воспроизведении русских композиторов	310
Мазурки Шопена	320
О народном музицировании Югославии (на примере в русском музыкальном славяноведении)	336
Добавление	352
Япачек, Новак, Ферстор, <i>См. Нил Нилевич - Русь?</i>	357

РАННИЕ РАБОТЫ

Музыка французской буржуазной революции	371
Модернизм и современность	379
Бетховен (1827—1927). Опыт характеристики	382
Симфонии	388
Миссионерские	394
«Этюд»	395
«Шотландские песни»	395
✓ Увертюры	397
Концерты	400
Сонаты	404
Наследие Бетховена	407
✗ Пуберт и современность	409
Примечания	420
Указатель имен	

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Академии наук СССР

Редакторы рукописей О. К. Дрейер и О. К. Лопырева
Технический редактор Г. В. Волкова

•

РИСО АН СССР № 34-803 Слано в набор 3/X 1965 г.
Подп. в печать 29/XI 1965 г. Формат бум. 70х108/16.
Печ. л. 27,5 = 37 + 12 илл.
Уч.-изд. л. 37,6 + 12 илл (0,8 уч.-изд. л.) Тираж 6500
Т-09153. Изд. № 909. Тип. экз. 1061.
Цена 30 р.

Издательство Академии наук СССР,
Москва, Б-64, Подосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства АН СССР
Москва, Шубинский пер., 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
122	9 стр.	романс	роман
166	14 стр.	1812 г.	1828 г.
224	29 стр.	«Les Vêpres Siciliens»	«Les Vêpres Siciliennes»
237	34 стр.	Bellaigue	Bellaigue
349	3 стр., в 4 такте нот- ного примера	перед нотой соль пропущен знак диез	
366	45 стр.	Антоня	Антонья
411	2 стр.	«Мершал Ферран»	«Нуанец»

Академик Б. В. Афанасьев. Избранные труды. том IV