

ИГОРЬ ГЛЕБОВ

КНИГА
О
СТРАВИНСКОМ

ТРИТОН

1 9 2 9



ИГОРЬ ГЛЕБОВ

КНИГА
О
СТРАВИНСКОМ

„ТРИТОН“

ЛЕНИНГРАД

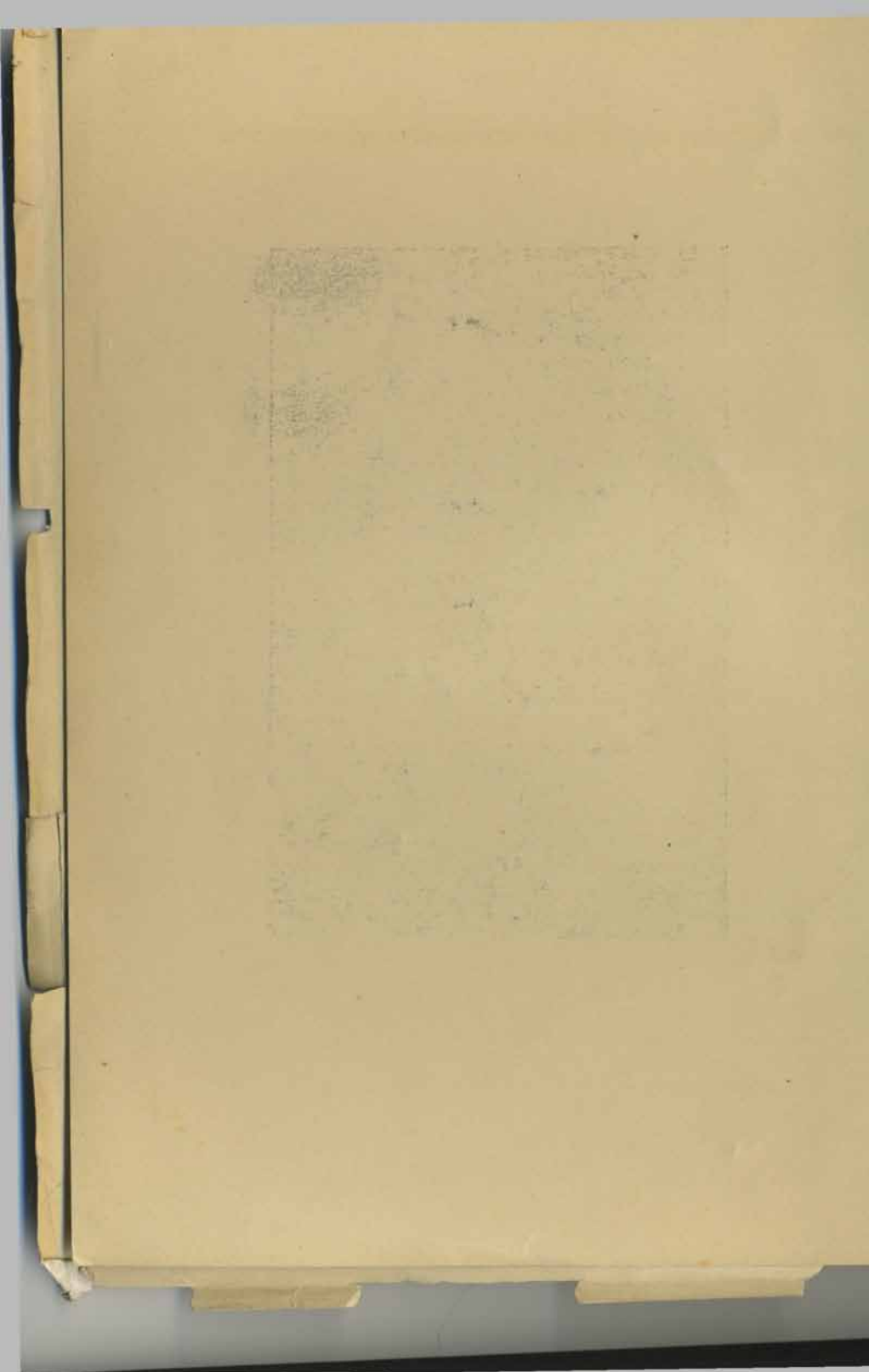
1929

Типография ЛСПО. Ленинград, Лештуков, 13.

Ленинградский Областлит № 40955.

Зак. № 1154. Тираж 3000.





ОТ АВТОРА

«Книга о Стравинском» задумана в 1924 году, в период жадного усвоения нахлынувших с Запада «новых песен». Далее последовал этап сосредоточенного вникания в произведения Стравинского и «адвокатских» выступлений в пользу его творчества. Еще далее, суммирование своих впечатлений в форме анализа как отдельных сочинений, так и целых пластов. Так выросла эта книга — ряд этюдов-вариаций на тему о Стравинском, как явлении, через различные пути приближения к постижению его музыки, но не ради ее только, а потому что в беседе о ней вскрываются многие существенные проблемы современного музыкального творчества с точки зрения динамического учения о нем. Книга оказалась, в силу всего этого, стилистически неровной: следы нервной полемики остались, как остались и следы лирических восторгов. Книга была кончена ранней весной 1926 г., а выходит в свет в середине 1929 года. Срок большой. Много изменилось за это время. Изменился и автор. Но исключать из содержания вышеуказанные следы я считал излишним. Добавить же я мог только о последних вещах Стравинского, в тоне, близком остальным отделам книги. Мне не хотелось лишать свои размышления той оболочки, вернее, сферы переживаний, в которой они рождались и фиксировались. Конечно, теперь, через три года, побывав за границей и ознакомившись с бытом, в котором эволюционирует творчество Стравинского, я мог бы написать иную книгу о нем, иную, в смысле установки и, вероятно, стилистически более легкую. Но теперь меня уже манят другие задачи.

Стравинский по своему положению на Западе, конечно, не принадлежит к композиторам «прислуживающимся». В его руках музыкальная гегемония. Но кризис, боюсь,

близок. Переехав в Европу еще до войны, он овладел западно-европейским урбанистическим музыкальным мастерством и, благодаря своему чутью, всегда ставил перед собой в каждом своем новом произведении новые проблемы содержания и формы. Но содержание он «вывез» с собой, со своей родины. Содержательность этого содержания, им индустриализированного, — вот, что его выдвинуло и что его поддерживало на удивление всех парижских снобов. Удивление проходит. Стравинский может оказаться «без публики», тем более, что созданную его эпоху и культуру он исчерпал едва ли не до дна! Последние балеты Стравинского, несмотря на их высокую интеллектуальную значимость, уже пугают своей беспочвенностью. По качеству своего дарования Стравинский стоит над тем содержанием, какое требуется его социальным заказчикам, но они сильнее его. Композитор хватается за такие темы, которые своей видимой общечеловечностью и внебытовой тематикой удаляют его от обывательщины и ее запросов. Но ведь динамика и агогика его музыки, ее ритмы и тембры не могут долго питаться «от былого». Они стимулируются, в конце концов, современным городом и его улицей. Если же замкнуться в себя, подобно Бетховену последних квартетов, то разлад между композитором и воспринимающей средой обострится еще больше. Словом, по всем признакам кризис близок. Французский композитор «середняк» с удовольствием скинет его гегемонии русского «диктатора вкусов», а насыщающей Париж интернациональной толпе серьезное искусство не нужно. Судьба всей музыки Стравинского, в конечном счете, определится не на Западе, а на воспитавшей его родине и будет зависеть от того, что из его творчества и в какой мере привется в нашей новой творческой жизни.

Игорь Глебов.

1/VII 1929.

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

В начале своего изложения я долгом своим считаю высказать несколько положений в защиту не самой работы (она—плод долгих изысканий и, вследствие трудности их, безусловно не лишена ошибок и недосмотров), а ее темы. Я пишу книгу о Стравинском, как крупном и необычном явлении в европейской музыке первой половины XX века. Явлению, к которому я, как исследователь, чувствую глубокий интерес и хочу объяснить его, тем более, что я убежден, что могу высказать в связи с анализом творчества Стравинского многое не столь уж бесплодное о музыкальном материале и современных формах его воплощения. Многое, в чем я уже не одинок. Таким образом, я исхожу от некоторых общих принципов и предпосылок, но, конечно, в свою очередь вытекших из живого наблюдения, а не из абстракций и не из застывших мертвых предписаний. Эти принципы и предпосылки ведут изложение по линии критического рассмотрения музыки Стравинского в целом, как явления, а не по случайной формальной оценке отдельных сочинений. Только удобство метода—делить главы по видным произведениям и группам их—заставляет меня останавливать мысль на каждом из них по очереди.

При этом, на анализ каждого отдельного сочинения я смотрю не как на самоцель. Я рассматриваю этот прием, как наблюдение за одним из звеньев в цепи или фактов, со-

ставляющих исследуемое цельное явление: одно из органических проявлений музыкального искусства мышления. Мне нет дела до того, какой человек Стравинский, до его взглядов и мыслей. Я беру данной его музыку и пишу книгу о ней не ради предвзятой полемической цели, чтобы похвалами выдающихся сочинений Стравинского отрицать всякую другую музыку или оскорблять этим мертвых и живых учителей. Такую оговорку приходится делать, потому что у нас не привыкли к мышлению о музыке и сплошь и рядом смешивают личный вкус и прихоть настроения с оценкой явления. Но похвалы и порицания правящихся мне сегодня по первому впечатлению пьес это одно, а установка принципов и этапов музыкального мышления, понимание истории развития музыки и оценка событий на пути этого развития совсем другое. Естествовед или физик не исследуют только то, что им нравится, или то, что считается красивым: это же азбука.

В своей работе над методами исследования музыки и над собой самим, как писателем, я сознательно стремлюсь к такому уважению чужого творчества, чтобы читатель не заметил совсем, что данный композитор лично чужд мне и меня не трогает. Для этого я стараюсь всегда так тесно слиться с языком и стилем композитора, чье творчество я анализирую, что в любой момент могу дать себе отчет, почему здесь в музыке у него сделано так-то, а там иначе, и чем можно объяснить тот или иной оборот, ту или иную манеру. Я лично считал бы себя действительно дельным исследователем только тогда, когда написал бы хорошее исследование о вовсе чуждых мне композиторе или музыке. Это не легко дается, так как «высокомерие личного вкуса» — болезнь очень распространенная у музыкальных писателей, и, конечно, под влия-

нием преходящих эмоций и настроений возможны досадные срывы, но зато сколько радости и чувства свободы в «моем методе». Чувства свободы в том смысле, что, раз слившись с явлением и поняв язык и манеру композитора изнутри, от него самого, можно потом обсуждать его творчество с самых различных точек зрения.

Увы, у нас и этого часто не понимают и считают оценку с различных точек зрения чем-то вроде измены своей же «первой любви». Особенно это трудно с операми и вообще с театральными произведениями, потому что, являясь самой «злободневной» в смысле близости к вызывающему их быту формой, они часто продолжают чаровать и нравиться в личном плане, тогда как и в общественном плане и как ценность художественно-преходящая они давно стали пережитком. Бывает так, что прекрасная сама по себе музыка вовсе не исчерпывает до конца идеи сюжета. В отношении театральных сочинений Стравинского я старался поэтому, при всем моем преклонении перед театром, скорее рассматривать их в плане музыкально-ценностном, чем чисто-театральном, но, конечно, не до полного изъятия музыки, как самоцели, из цельной музыкально-театральной формы.

Пolemические места, однако, имеются и в моей книге, но они не суть принципиальные ее моменты, а естественное следствие чисто личной человеческой досады на то, почему все яркое и смелое и в то же время несомненно сильное и органичное не сразу находит свое признание. И хоть хорошо знаю, что действие равно противодействию, и что, именно, в данном случае со Стравинским противодействие является особенно понятным и глубоко естественным—все-таки волнуясь и не сдерживаясь. Оставляю эти места, так как они искренние и животрепещущие. Стараясь всюду быть добросовестным исследователем, я

вовсе не претендую на холодную и бесстрастную «научность» в книге по искусству. Впрочем и подлинные научные работы—настоящие и жизненные—пишутся с темпераментом и увлечением. Еще и еще подчеркиваю, что анализирую явление, а не отдельные вещи, что творчество Стравинского—не цель, а объект для более широкого и обстоятельного исследования принципов музыкального мышления XX века. «Книга о музыкальной современности»—вот, в сущности, цель, которая стояла передо мной во время работы над этой «Книгой о Стравинском». Повторяю еще раз, что меня интересовала не личность композитора, не «как живет и работает такой-то», а только то, что им сделано, связанное с творческим опытом современного яркого музыканта и составляющее эпоху.

Творчество Стравинского многому учит, ибо оно универсально. Стравинский—представитель европейской урбанистической музыкальной культуры, смелый конструктор и сильный знанием своего ремесла цеховой мастер. В нем и следа нет эмоционализирующего дилетантизма и философствующего эротического индивидуализма, как нет и абстрактно-схоластического академизма. Но в то же время Стравинский, чья музыка, по меткому выражению Альфредо Казеллы, явилась для молодого поколения европейских музыкантов «ослепительным маяком, разгоняющим мрак на пути», связан до глубины души с великорусским мелосом, с народным, крестьянским песенным искусством, и вокальным и инструментальным. Он унес с собой на Запад ритмы, интонации и принципы формообразования русской «музыки устной традиции», но мало-по-малу страхнул с себя весь налет русской дореволюционной музыкальной обывательщины. С 1910 года (год постановки «Жар-Птицы») оцененный по достоинству в Париже и отвергнутый театром прошлой России, ибо до революции ни один из

балетов Стравинского здесь не был исполнен, Стравинский стал для Европы и, в частности, для Франции тем, чем для нее были Люлли, Глюк и Керубини—великие композиторы-универсалисты. Для нас, русских, Стравинский зато давно перестал быть конкретно знакомой личностью, но его творчество было и осталось выдающимся явлением. Огордаться от него, значит превратиться в музыкальном отношении в Московию XVII века. И если некоторые наши композиторы и идеологи-музыканты, все-таки, чуждаются его, как раскольники Никона, то я лично не вижу в этом ничего для них хорошего, кроме признания своей собственной слабости или, в лучшем случае, художественной «скуриной слепоты», очень похвальной, если бы они были людьми сильными и крепкими, которым достаточно своего собственного провинциального старосветского опыта.

Еще в 1916 году, вынужденный из-за симпатий к Стравинскому, Прокофьеву и Мясковскому расстаться с одним из благовоспитанных столичных музыкальных журналов, я серьезно и вплотную подошел к творчеству Стравинского. Работа задержалась. В 1922—1923 году, познакомившись сперва с «Байкой», потом со «Сказкой о беглом солдате и чорте» (*Histoire du soldat*), «Пульчинеллой» и, наконец, со «Свадебкой», я был изумлен колоссальностью завоеваний Стравинского. Он стал европейским мастером, преодолевшим все иностранные чуждые влияния и все местные школьные заветы. Он скоро освободился от Дебюсси и импрессионизма и легко развязался с домашним петербургско-чиновным эстетством и шовинистическим академизмом, превратившим хороший учебник гармонии в «символ веры». Мало этого, Стравинский усвоил русское народное творчество не как ловкий стилист, умеющий прятать цитаты, и не как этнограф-народник, не умеющий ассимилировать материала и претворять его в художественном

плане, а как мастер родной речи. В данном отношении Стравинский стал Пушкиным русской музыки. Да и только ли в данном отношении? Универсализм Стравинского, его способность к преодолению любого материала, его ясный ум, лишенный, однако, рационалистической ограниченности, его трезвая пронизывающая эротика, наконец, его сочный здоровый гротеск, стоящий вне Гоголя и Достоевского— все это качества, близкие Пушкину. В «Байке» Стравинского и в его песнях и прибаутках много страниц, не уступающих «Сказке о попе и его работнике Балде» — на мой взгляд, совершеннейшей сказке Пушкина. Столь характерная для творчества Стравинского боязнь мещанства и истинно-русского бахвальства «самобытными» качествами, а в то же время любопытный и приветливый охват здоровых явлений быта вплоть до самых обыденных интонаций домашней и уличной музыки, его острый критицизм, умелый отбор материала и претворение его в художественное явление, без потери характерных его органических и жизненных свойств— вот еще сходные черты. Указываю на них не ради настоячивых аналогий, а только как на приметы.

Стравинский в своей музыке подчинен темпам и ритму времени, а ритм нашего времени— ритм работы, ритм машины, но вместе с тем и кино. От него не уйти. Академизм и романтизм, классицизм и эмоционализм— все «измы», включая и модернизм,— впади в гипнотическое состояние. Это не значит, что они не возродятся. Но возрождение их не будет повторением: наше деловое время «работы и ритма» оставит на них свой отпечаток. Подчиненность темпам и ритму работы сказывается на европейской музыке в трех основных направлениях. Заметно исчезает личный самодовольный лиризм, и вместо него выступают темы и настроения, либо окрашенные пессимизмом (ничтожество личности перед «целым и цельным»), либо острым гро-

теском¹⁾), либо всецело преданные идее солидарности и ощущениям жизни вне-личной, в людской массе.

Отсюда у Стравинского проистекает уклон к воплощению состояний праздничности, и в связи с этим его инструментализм во многом проистекает из движений людей и танцев, а также из ритмов ударных инструментов и интонаций, связанных с проявлением сопереживаний толпы.

Отношение современного композитора к материалу также резко изменилось: сырой непосредственный материал, не обработанный в конструктивном отношении, изгоняется. Ценится умный и дельный отбор материала и средств выражения, согласно цели и задания, при чем соблюдается принцип наибольшей экономии и суровой ритмизации. Но избранный материал организуется таким образом, чтобы в нем было раскрыто все для него характерное и существенное, и чтобы всякая деталь соответствовала целому без всяких уклонений в сторону, хотя бы и очень хороших самих по себе.

Третье направление: в усилении конструктивно-ритмического начала, как организующего принципа, и в эволюции «ударных интонаций», как «собирающего», дисциплинирующего внимания динамического фактора. Дедуктивные, рационализированные формы-схемы подвергаются испытанию в отношении их упругости. Важно мышление, а не формы, в которые оно выливается. Поэтому нельзя писать музыку, подражая «опыту великих», т. е. на самом деле мертвым схемам. Метрическая равномерность, как пережиток несамостоятельности музыки («поэтическое иго»), теряет свою господствующую роль. Как показывают хотя

¹⁾ Протекс двойного содержания и направления: от критически острого отношения к действительности со стороны сильной и цельной личности и от скепсиса. В первом случае—Прокофьев и Хиндемит. Во втором—Кшенек и, пожалуй, Альбан Берг.

бы марши Стравинского, даже «шаг», являясь ритмо-базой, требует равновесия динамо-ритмического, а не тождественных «стоп». Ритм — первооснова современной музыки, ибо такова в сущности своей паша индустриальная эпоха, что ни салон, ни эстрада, ни соблазны концертной виртуозности не могут помешать пронизыванию музыки биениями ритма и темпа работы, которыми насыщены сейчас улицы городов и вся жизнь.

Но ритм вне живых интонаций абстрактен.

Понятием «интонация» я часто пользуюсь и, поэтому, условлюсь, что я разумею под ним всю совокупность звучаний, осуществляемую в определенных соотношениях; и слышимую музыку, т. е. самое проявление, и способы «явления» музыки слуху людей. Интонировать значит пребывать в определенной системе звуко-отношений. В сущности все дальнейшее изложение будет анализом и даже, местами, просто описанием интонаций Стравинского. Как всякий критический анализ живого явления, музыкальный анализ тоже не может быть исчерпывающим, ибо рассматриваемые произведения живут и влияют, постоянно дополняя и углубляя анализ. Ближайшие годы укажут, быть может, мне самому многое, что теперь проходит для меня незамеченным. В виду неизбежности интонационного анализа в дальнейших главах и даже в целях будущих возможностей, мне представляется необходимым тут же, в начале книги, высказать мой взгляд на сферу интонаций, в которых пребывает музыка Стравинского.

Эта сфера крайне обширна: русский народный (деревенский) мелос и мелодика русского города образуют в ней основные пласты, вокруг которых идут позднее обще-европейские наслоения. Русский мелос — живая речь Стравинского, это его язык, а не материал, откуда берутся цитаты. Как представитель европейской урбанисти-

ческой культуры, Стравинский романтическим народничеством не занимается, перейдя эту стадию и давно преодолев даже имевшее на него большое влияние творчество Мусоргского. Отсюда проистекает важный факт: интонационная сфера Стравинского, при ее могучем воздействии на всю европейскую музыкальную культуру, становится обще-европейским музыкальным языком и связывает его с русским мелосом, который, таким образом, для Европы перестает быть каким-то экзотическим монстром, а претворяется в органически развивающийся комплекс музыкальных интонаций ¹⁾.

Принято думать, что Париж, избаловав Стравинского, подчинил его себе. Очень легкомысленное утверждение! Стоит только серьезно изучить любую партитуру мастера без предвзятой мысли, как сразу становится ясным, что ученик победил учителя. Повторяю, как в свое время Стравинский преодолел влияние Римского-Корсакова, так впоследствии он преодолел Дебюсси и так, совсем недавно, преодолел джаз-банд, используя все лучшее в нем для себя и по-своему. Так в свое время во Франции делали те, кого я уж называл,—Люлли и Глюк, но так же поступал и Бах, беря от каждой современной ему культуры наиболее принципиально ценное, а сам доминируя над всеми. Спорить о том, русский или французский композитор Игорь Стравинский, мне кажется просто предрассудком. Подобный спор был бы равносильен спору, немецкий или французский композитор Глюк (кстати, как и Бах, тесно связанный с итальянской культурой), немецкий или английский композитор Гендель, и, наконец, где подлинное отечество Баха или Бетховена? Ведь одна из ценностных сторон

¹⁾ Теперь зато сам Стравинский чрезвычайно стремится освободиться от специфических особенностей русского песенного языка.

музыки в Европе—ее великая объединяющая и связующая сила. Если же кто не хочет учиться на мастерстве Стравинского и думает обойтись в музыке с техникой до-авиационной и до-автомобильной (а иные—с техникой до-железнодорожной) эпохи, и если кому ничего не говорят мужественные ритмы музыки Стравинского, а ее интонации представляются чуть ли не деморализующими, то тут спорить не приходится, и надо предоставить слово времени. Всякое творчество большого художника в некотором счете всегда бывает протестом и реакцией на мещанство своей эпохи. Таково и творчество Стравинского, и, конечно, не парижский мещанин взлелеял его: ведь как никак Стравинский — не Мейербер, хотя Мейербера любили и такие люди, как Берлиоз и Гейне!

Если даже для Стравинского в его новом восхождении к синтетическому инструментальному стилю урбанистической современности не пройдет бесследным долгий отрыв от родной почвы и отсутствие впечатлений революции и элементов романтизма (народничество и земля!) в его творчестве, то и тогда все, что сделано им, достойно пристального и внимательного изучения, как бы ни старались фарисей-бекмессеры уронить его во мнении людей, ставясь в позу адвоката Цицерона или неудачно подражая Катону. «Пустьячки» Стравинского ценнее многих объемистых сонат и симфоний «без параллельных квинт». Его мышление создало его гибкую технику, а потому его техника не является механическим повторением рутинных приемов. Те, кто сочиняют по старым принципам, говорят, что у Стравинского нет техники. Что каждый может так сочинять. Спрашивается: почему же Стравинский один? Не потому ли, что все филистеры слишком скромны, что они не осмеливаются стать дерзкими, и что во всем мире нашелся только один «универсальный наг-

дец)? Дело обстоит гораздо проще. Есть две техники: «обезьянья» эпигонская и эволюционирующая. Обезьянья—это умение соблюдать выдуманное другими и, в лучшем случае, варьировать это. Эволюционирующая же техника—всегда завоевание новых приемов, новых выражений. В конце концов, техника есть умение делать то, что хочется. Но на всякое хотенье есть терпенье. Надо добиться своим опытом своей выразительности. Все споры о «правах новой музыки» сводятся к этому тезису. Никак не могу понять, зачем теперь в музыке надо говорить «классическим», например — бетховенским, языком, когда в свое время Бетховен сам шел впереди всех и говорил на новом для его эпохи языке, за который его и бранили. Одно дело ценить героический тонус бетховенской музыки, другое дело—переводить язык, на котором он выражал свои идеи, в современность. Первое—естественно, а второе—ни к чему. У каждой эпохи свой язык и свои средства выражения. Если мы сейчас можем ощущать напряженность и силу его музыки, то, конечно, лишь потому, что он не «подлизывался» перед эпигонами своего времени и не повторял пройденного в XVIII веке, ибо там сделали свое дело Бах и Моцарт.

Относительно же «пустячков» и якобы мелочности творчества Стравинского скажу просто: обратитесь к Моцарту и вникните внимательно в то, что он делал с «уличной» и «домашней» музыкой своего времени. Но иных смущает театральность музыки Стравинского и отсутствие линии чистого симфонизма. Чтобы смотреть на Стравинского теми глазами, какими в свое время смотрел Бетховен на Моцарта, упрекая его за сюжеты, надо быть Бетховеном: он и только он имел право на это. Упрекать же Стравинского за театральный уклон в его творчестве все равно, что упрекать Шекспира, зачем он писал театраль-

ные пьесы, а не философские трактаты. Театр—великое дело нашего времени. Смешно было бы композиторам чураться его, да еще в тот момент, когда это был почти единственный путь к развитию.

Однако, осознание творческого пути Стравинского — дело нелегкое, и, при всем моем интересе к этой теме, я принимался за книгу хотя и с полным убеждением в необходимости для меня ее написания, но и с полным сознанием трудности и, во многих отношениях, невыполнимости задачи. Самое нелегкое дело—анализировать творчество великого современника, опередившее свое время, но им же обусловленное. Опередившее не в смысле какого-то скачка вперед, а в отношении поставленных им проблем формы и мастерства, требующих долгого усвоения. Одно дело обозревать созданное в прошлом—то, что у всех на виду и на чем учились после многие поколения. Другое дело почувствовать закономерность и органичность создаваемого в наше время среди злостного непонимания и мещанской ограниченности. Еще нет перспективы. Еще все спутано на плоскости.

Злопыхательствующие критики поступают просто. Чего не понимают или не хотят понять, чего не слышат или не могут услышать, то отвергают, как сумасбродное или общественно вредное. Отрицать современное творчество безопаснее, чем прошлое, привычное. Ругая новое возможно самоувереннее и дерзновеннее, критик внушает к себе уважение, как защитник «малых сих» от шарлатанов, как «столп и утверждение» всего давно известного, доступного и приятного. А все такое кажется «вечным», потому что пассивным людям очень хочется, чтобы то, что они любят, существовало бы от начала до окончания мира. Они в таких случаях забывают о своей бренности. Мне всегда думалось, что критическое злопыхатель-

ство по отношению ко всему новому, мало или вовсе неизвестному, также как и снисходительное похлопывание по плечу тех, кто уже признаны, является чрезвычайно простым делом. Тут нечего думать, нечего заботиться. Критик — верховный судья, он поставлен над композиторами, и чем он сам меньше слышит, тем он строже относится к соблюдению «правил». Строгость эта — от высокомерного пустого самомнения и, главное (я убежден), от отсутствия в самом злопыхателе какого бы то ни было касания к творчеству и творческого воображения. Кто хоть по малому опыту знает, что такое творческий процесс в музыке, что такое преодоление материала и конструирование его, что такое работа над приведением к единству и организация первичных сырых представлений в стройно развитое сочинение, тот не станет свысока и с легким сердцем иронизировать над непонятным, а постарается прежде всего защитить композитора и уяснить, как и почему он пользуется новыми непривычными средствами выражения. Критик из породы бекмесеров поступает как раз наоборот: он побойлся объявить эпигону, что тот повторяет пройденное, и что жизнь ушла от него (что всегда ясно видно и не требует усидчивого анализа). Но он дерзко и нагло будет вышучивать еще не всеми усвоенное, потому что ему не дорого творчество, не дорога музыка, а дорого его право судить и осуждать. О творчестве он знает только по наблюдению за доступной ему музыкой эпигонов: все гладко, все вложено в привычные рамки, все наглядно и вполне объяснимо. Чего же лучше? Увы, это не творчество, а всего-навсего урок прописей или списывание с хрестоматии.

В отношении к Стравинскому современная музыкальная среда, за немногим исключением, глубоко несправедлива. Мало того, что несправедлива (несправедливость

есть право), она к нему мало любопытна, и вот здесь-то все злю. Если бы тяга к творчеству Стравинского была сильнее — всякие наветы растаяли бы сами собой. Им перестали бы верить, что и начинает наблюдаться сейчас в кругу молодежи. Почему же так мало было до сих пор любопытства в отношении Стравинского? В музыке ли причина или в чем ином? Конечно, не в музыке, ибо ее долго совсем не знали, а теперь мало или поверхностно знают. Причина в том, что, пока свежие силы, вступившие в мир музыки, не усвоили последних завоеваний, ретрограды пользуются случаем и говорят обо всем современном с ненавистью, живя в самодовольстве и привыкнув думать о музыке по инерции, сочинять по заветам, а судить о всем непривычном свысока и злобно, не чуждаясь и демагогии. Не ради пустой полемики высказываю я свои мысли по поводу столь неестественно поверхностного отношения к Стравинскому в нашей среде, а только ради указания на трудность работы над усвоением его творчества в таких условиях, когда самое простое желание изложить свои наблюдения, взгляды и оценки в результате долгой работы над музыкой этого композитора рассматривается чуть ли не как стремление унижить других музыкантов или музыкальных деятелей.

В заключение еще несколько слов о характере этой книги. Ее, вероятно, назовут формальной, так как в данный момент весьма расширены и спутаны представления о формализме, формальном методе, анализе формы и т. д. Здесь не место в этом разбираться. Сказать надо только, что в исследованиях о музыке никогда невозможно миновать того, что представляется «узко-специальными моментами». Само по себе искусство это мыслится в границах формальных, так как материал, которым пользуется композитор, уже представляет собою комплексы сопряженных звуко-

элементов или системы звукоотношений, образовавшиеся в результате длительного отбора среди безграничной сферы акустических явлений. И те люди, которые, слушая музыку, склонны с полным презрением относиться ко всяким «формам», воспринимают музыку, сами того не подозревая, лишь по усвоению хотя бы минимума формальных предпосылок, организующих звучания. Они привыкли к ним и их не замечают. Какую бы ни взять музыку—она всегда интонационная система, и в усвоении ее всегда присутствует интеллектуальный момент: она постигается через форму. Форма в музыке вовсе не означает абстрактных схем, в которые «вливается» материал, как вино в кратер. Форма—итог сложного процесса кристаллизации в нашем сознании сопряженных звуко-элементов. Форму обуславливает своими свойствами сам же материал, а отбор и расположение составляющих произведение ингредиентов принадлежат организующей мысли композитора. В конце концов, форма является конкретным выражением композиторского мышления. Современное музыкознание тяготеет все сильнее и сильнее к изучению процесса музыкального формообразования и, вместе с тем, к анализу интеллектуального момента в музыкальном творчестве¹⁾. Отмечается ли тем самым момент эмоциональный—то, что составляет «содержание» музыки? Конечно, нет. Отмечается только резкое противопоставление содержания форме. Форма—вовсе не собрание технических рецептов и кунштюков. Говорить так, значит—просто отрицать органическую эволюцию музыки и ее значение, как искусства, возвращаясь к наивным представлениям о свободном

¹⁾ Надо добавить, что, изучая живой процесс, оно стоит в резком разладе со «школьно-академическими» учениями о «формах», как мертвых архитектурных схемах, усвоение которых обеспечивает пассивное «укладывание» музыки в «прокрустово ложе».

эмоциональном вдохновении, ограничиваемом «правилами». Всякое мышление, в конце концов, есть проникательное угадывание свойств материи и использование их. То же и в музыке. Потенции к росту и организации звуковой ткани заключены в материале, которым пользуется композитор. Его мышление отбирает и смыкает данные природы. Но само мышление, конечно, тесно связано с местом, временем и объемом интеллектуального развития окружающей среды.

Таким образом, формальная сторона музыки вовсе не узко-техническая сфера и не бесплодная эстетская надстройка. Прогресс в этой области всегда является результатом прогресса музыкального мышления и обуславливает вслед за собой новые возможности выражения. Можно негодовать на преобладание интеллектуализма в музыкальном творчестве в некоторые эпохи, но сводить проявление работы интеллекта—форму и процесс оформления—к технической изощренности, по моему убеждению, значит пребывать в полном неведении относительно музыкальной эволюции и унижать музыку, как явление. Моя работа о Стравинском не претендует ни на что большее, чем опыт описания процесса оформления, согласно наблюдений и анализа звуковой ткани, образующей его произведения, которые всегда мыслю слышимыми в движении, в постоянном интонировании элементов, как соприлежащих и отстоящих друг от друга на той или иной степени сопряжения. Те обобщения, которые я время от времени даю, вытекают из сближения творческого опыта Стравинского с опытом старого и современного человечества и включают этот его личный опыт в круг сложной эволюции музыкального культурного строительства, иначе говоря, утверждают органичность дела Стравинского, как явления и, обусловленного этой эволюцией. Отклонения в сфе-

ру музыкального содержания и аналогии с вне-музыкальными явлениями были также неизбежны в процессе раз-
вертывания моего исследования, и я пользуюсь ими в до-
статочно широкой мере, но, конечно, не они составляют
главное в моей работе, входя, однако, в нее, как без-
условно необходимые в органичный комплекс представлений
и образов.

РАННИЙ СТРАВИНСКИЙ

Вероятно, современем историки найдут в произведениях Стравинского первого периода его творчества гораздо больше характерных и самобытных черт, чем это кажется теперь. Если идти от юной, единственной его, симфонии Es-dur, исполненной впервые в Петербурге 22 января 1908 г., к «Жар Птице» (первое представление в Париже в июне 1910 года) и к «Петрушке» (первое представление также в Париже и тоже в июне 1911 г.), то развитие Стравинского представляется чрезвычайно быстрым и интенсивным. И тогда, в свое время, и теперь нельзя сравнивать силу впечатления от партитуры «Жар-Птицы», не говоря уже о «Петрушке», с впечатлением от симфонии. Она была и осталась сравнительно свежим в сравнении с другими школьными симфониями того периода сочинением, в котором видно полное усвоение приемов любимых учителей, включая Глазунова. Совсем немногие детали, например, в скерцо и кое-где в первой части и в финале, указывали на несомненный талант и радовали убежденностью владения оркестром и умением распределять материал в тембровом отношении. Сам же по себе материал оригинальным не представлялся, а музыка казалась музыкой еще одного «умного пайныки»¹⁾. Бояться

¹⁾ Разработка первой части симфонии не интересна в динамическом плане. Движение музыки в этой части спасается от монотонности лишь в силу инструментальной чуткости и благодаря

такого Стравинского не приходилось: ни об измене школе и традициям, ни о неверности заветам здесь не могло быть и речи. Гротеском почти не пахло (опять-таки чуть-чуть в скерцо), и даже опасный «безграмотный» Мусоргский был слышен в симфонии едва-едва, чуть-чуть в соответствующем и «приличном месте и времени» одеянии. Мыслимо ли было подумать, что через три года зазвучит «Петрушка» — партитура, ошеломившая, как взрыв, и сразу превратившая во врагов некоторых друзей Стравинского. Еще после «Жар-Птицы» они верили в его смирение и послушание, разве лишь с позволительным уклоном в модный тогда импрессионизм, с допущением больших терций во всяких видах, с целотонной гаммой и

ритмически находчивому постепенному видоизменению главной темы от «крупных» к более мелким длительностям. Вот как оно идет (беру несколько моментов друг за другом):

Allegro moderato (Начало симфонии).



Пример 1.

В общем же темы симфонии (кроме скерцо, но зато особенно в *largo*) анемичны. В сущности, они не лишены красоты, но они — индифферентные образования, т. е. такие, с которыми можно делать, что угодно, и как угодно их подавать: все гладко сойдется и все удачно прозвучит. Облик партитуры симфонии — привычно «белеевский» в смысле трактовки «вертикали», удвоенный, применения имитационных ходов, расчета на инструментальное равновесие etc. Отдельные инструменты почти не индивидуализируются

с обязательным презрением к Чайковскому. «Петрушку» тогда же «разъяснили»: это, мол, угождение перед Парижем, и с тех пор подобное «дружеское» разъяснение стало каноническим. Им пользуются для оценки всякого нового произведения Стравинского. Повторяющие его даже не чувствуют штампа пошлости на этой фразе. Конечно, Париж, Дягилев, Бенуа вызвали «Петрушку», но не в том смысле, как это стараются представить враги: они вызвали дремавшие силы молодого художника и раскрыли перед ним мировой горизонт. Париж оказался для Стравинского тем же, чем в свое время он был для Глюка и его «Ифигении в Авлиде» и, повторяю, не для одного Глюка. Стра-

в экспрессивно-динамическом плане. Музыка интонируется посредством инструментов, а не инструменты творят музыку, сообразно своим свойствам и характеру. Это же чувствуется и в одной из последующих партитур раннего Стравинского — в «Фантастическом скерцо», более подвинутом и самостоятельном его сочинении, о котором речь впереди. Абстрактный, рационально скомпонованный рисунок еще преобладает над рисунком органически выразительным. Только инстинкт колорита, прорываясь время от времени, оживляет ученические схемы симфонии и робкие проблески самостоятельного мышления в ее скерцо, где оркестр уже блещит и переливается нежными красками. Любопытен стилистический «выпад» из всего строя симфонии в ее бледном *largo*. «Выпад» на один момент, когда фагот *solo* вдруг «исст» и напряженно звучащую фразу (к тому же переходную, в один такт протяжением), захватывая высочайший регистр (стр. 103 парт.):



Пример 2.

Это очень характерный пример того, как «школьная правильность» голосоведения и «количественный» фактор в инструментовке (фагот ведь берет эти ноты, значит их можно писать!) стоит в резком противоречии с динамикой и внутренней закономерностью развития звукового потока. Напряженность этой фразки чужда всему строю музыки в данном месте.

винский пошел сперва, как всякий способный ученик, по стопам учителя, т. е. в сторону русского скромного рационализирующего импрессионизма, потом примкнул к французским передовым течениям и в «Жар-Птице» по-своему «синтезировал» все усвоенное. В «Петрушке» же впервые заговорил самостоятельно, своим блестящим и сочным языком. И развитие его дарования от партитуры первого балета ко второму представляется еще более быстрым, в сравнении с развитием от симфонии к «Жар-Птице».

Помню впечатление и от других первых выступлений Стравинского. Прелестная, стилистически выдержанная и стоящая на грани между изящным романсно-аризонным стилем Римского-Корсакова и соблазнами моды сюита для голоса и оркестра «Фави и Пастушка» — показалась мне в 1908 году, при первом исполнении, тоже не слишком самостоятельным, а лишь способным сочинением ученика Римского-Корсакова, особенно даровитого в колористическом отношении ¹⁾. Не надо забывать и упускать из виду перспективы: это был последний год жизни Римского-Корсакова и первое знакомство с волшебной партитурой вступления и шествия из «Золотого Петушка». Римский-Корсаков шел за своим веком, и каждое новое его произведение было очередной гениальной уступкой своему времени и современности. В течение 18 лет с года его смерти прогресс, питаемый им, остановился. Выдвинулись другие силы. Школа же Римского-Корсакова стала охранительной. Поэтому, если в 1908 году «Фави и Пастушка», при всех достоинствах ее, казалась только учени-

¹⁾ Сейчас мне думается, что «Фави и Пастушка» в творчестве Стравинского занимает место «Руслана и Людмилы» в творчестве Пушкина (не в смысле сравнения ценностей, а по значению в эволюции дарований). Грация письма и игривость иронии!

чески-способным сочинением — в этом ничего удивительного нет, так как сам учитель не отставал от жизни.

Теперь, повторяю, ясно видно, что, при всей относительной несвежести своей, поэма «Фави и Настушка» дышит пронически-легкой пушкинской шаловливой эротикой, музыка выткана со вкусом и изяществом, оркестровый рисунок обаятелен. И, конечно, она выше юной симфонии, в которой композитор по очереди примерял чужие маски, лица своей, и доказывал, что технически он так силен и так безупречен в голосоведении, что может сымитировать любой стиль и усвоить любое влияние. Но как ни сильна в нем тяга к преодолению, все-таки, интонации и формальные приемы Римского-Корсакова и особенно Глазунова совсем подавляют проблески своего стиля композитора. Амальгама преобладает, и цельным произведением симфонию назвать нельзя. Несколько лучшее впечатление остается от «Фантастического скерцо» (ор. 3), написанного в 1908 году, а в 1917 году превращенного в балет «Пчелы» («Les Abeilles»), инсценированного и поставленного на сцене Парижского Национального Оперного Театра.

Опять мастерское владение оркестром, но материал и большая часть приемов оформления еще не свои. Забавны преходящие отголоски вагнеризмов. В общем, в сравнении с симфонией, где преобладают обще-русские интонации «беляевской» школы, здесь выдвинуты на первый план более изысканные импрессионистские средства воплощения и импрессионистская красочная палитра ¹⁾. Сочинение кажется растянутым, ибо в самом материале слишком недостаточный запас потенциальной энергии, чтобы оправ-

¹⁾ Но, конечно, фундаментом служат гармонии „Кашея“, а четкий и нежный рисунок мелоса — от корсаковской интимной лирики.

дать то сравнительно длительное протяжение, на которое его обрек композитор.

В смысле соответствия динамических предпосылок, имеющихся в материале, и длительности звучания, образцовым и наиболее самобытным произведением 1908 года является «Фейерверк» — лаконичная фантазия для большого оркестра. И до сих пор среди оркестровых сочинений Стравинского первого периода партитура «Фейерверка» сохранила аромат новизны, остроумия, свежести и действительно своего своеобразного претворения сочно-импрессионистского замысла. В ней есть воздух и движение, в ней уже ощущается динамика Стравинского: здесь нет продолжительных «сидений», как в симфонии и в «Фантастическом скерцо», на одних и тех же комплексах интонаций. Характерная, типичная для композитора остиная «вращающаяся» фигура «заводит» музыку. В середине (*lento*) проносится «магическая формула» (флейты и флажолеты скрипок) от Дюка. В *allegretto* звучит мелодия с любимыми Стравинским последованиями тонов:



Пример 3.

В «Фейерверке» дает себя знать влечение к высоким регистрам, к музыке «без басов», словно повисшей в воздухе. Мертвые казенные фигурации «Фантастического скерцо» уступают место подвижному орнаменту. О «российских» интонациях симфонии в этой партитуре нет и помину. Я лично люблю в «Фейерверке» стилистические черты «праздничности» и «праздников», присущие музыке Стравинского.

Остается упомянуть еще о красивой «Погребальной песне» для оркестра на смерть Н. А. Римского-Корсакова

В «Голубе» тоже звучат характерные интонации (упорно тесное соприкосновение секунд и терций):



Пример 5.

Это уже путь к «Японской лирике» (1912-13 г.). В 1907-8 гг. Стравинским были еще написаны велико-ленные две песни «Весна» и «Росзянка», с великорусскими эмоционально чуткими интонациями. Стиль еще не выкован целиком, встречаются уступки ариозно-романсному мелосу и сладостным гармониям корсаковской лирики, но влияние Мусоргского сказывается здесь острее и непосредственнее, а вместе с тем чувствуется и настоящее свое звукоощущение. Помню, что в свое время эти две вещи производили очень сильное впечатление: казалось, что эпоха стилизации кончилась, что на смену полированным русским «кустарным изделиям с Морской улицы» движется новая эпоха, новое преломление музыкального народного языка, новый характерный стиль. Теперь песни эти несколько поблекли. В сравнении с чистотой интонаций «Свадебки», в них сквозят условность и «елейность» нестеровского пошиба. Но, все-таки, прелесть былой свежести и ощущение, что композитор нащупывает здесь свой путь, продолжают волновать и по сейчас — к песням еще придется вернуться.

Странно и неприятно ложно-французскими подделками выглядели и продолжают выглядеть «Два стихотворения Поля Верлена» для баса с фортепиано (1910 год). Мелодическая линия бродит несвободно, гармонический фон слишком не свой, по-ученически импрессионистский, интонации полумертвые. В первом романсе «Un grand sommeil

poir» («Душу сковали») чуть слышится искренний скорбный стон, но во втором «La lune blanche» («Где в лунном свете»), с пейзажем à la Debussy, я не чувствую живой речи. К тому же, в русском переводе вокальный рисунок выглядит еще безотраднее и неискреннее. Вот вещи, которые можно бы считать написанными для Парижа робким учеником. В данном случае обидно за Стравинского. Хотя ничего плоского или тупого в романсах нет и не было, но чувствовалось, что это фальшивый путь.

Перехожу к «Жар-Птице». Стравинский в этой сказке действительно поймал свет-золото-перо, и вся партитура балета заискрилась радужным сиянием и свечением драгоценных камней-тембров. По форме и стилю своему «Жар-Птица» не цельна. Есть смещения досадно неловкие, и есть перебои и пестрота в музыке. Но все они уже не опасны. Найден синтез всех воздействий. Не пассивное подчинение, а активное владение уроками и наставлениями. Не-свои приемы и перепевы чужого сделаны здесь своими в том смысле, что на каждой странице партитуры можно встретить новое свое преломление окружающего музыкального опыта (и русского, и французского) сильным и осознавшим средства воплощения своих и чужих мыслей молодым музыкантом. Партитура «Жар-Птицы» щедрая и сочная. Композитор словно сам ошеломлен открывшимися перед ним колористическими сокровищами и торопится захватить и нанизать на нити звучаний возможно большое число ослепительных инструментальных драгоценностей. Подобного рода непрактичная щедрость несколько тяжелит музыку балета, не лишенную статических моментов. К тому же, теперь слух уже перестал удивляться и жадно реагировать на пышно-красочные пейзажи и музыкальную nature morte. Повидимому, композитор сам это почувствовал и в 1919 году сделал новую

сюиту из «Жар-Птицы», заново проредактировав оркестровку и приспособив ее для малого оркестра ¹⁾. Новая сюита заключает в себе: вступление, танец жар-птицы, хоровод царевен, пляс Кашеева царства, колыбельную песню и финал балета. К сожалению, не вошло из прежней сюиты очаровательное скерцо «Игра с золотыми яблочками». Зато включена колыбельная, что очень хорошо, потому что в симфоническом отношении это самый глубокий и задумчивый момент в музыке балета. Конечно, колыбельная осталась в неприкосновенности, потому что прежнюю ее звучность трудно превзойти. Но другие подвергшиеся изменениям места, с моей точки зрения, выиграли в выразительности, быть может, за счет некоторых богатых и сочных тембров, театрально-необходимых. Впрочем, их следует отнести к роскоши, к которой приучили тогда композиторов некоторые импрессионисты (Дебюсси в этом нельзя упрекнуть), и которых в то время Стравинский варварски превзошел своей узорчато-красочной «византийской» расточительностью. В особенности, выиграл теперь замечательный «поганный пляс», получивший наконец-то верное оркестровое воплощение. Раньше он был «положен на оркестр» и оказался, при наличии балакиревских отголосков в своих «бемольных» моментах, на полдороге между «Исламеем» и «Тамарой», «между» — из-за своей полуприспособленности. Теперь это, в полном смысле слова, инструментально-оркестровое сочинение ²⁾.

¹⁾ Тем не менее, первая сюита (1911 года) была и остается богатейшим собранием изысканнейших и ярчайших картин (эпизодов) „Жар-Птицы“.

²⁾ Состав оркестра новой сюиты экономный: две флейты, два гобоя и английский рожок, два кларнета, два фагота, четыре валторны (F), две трубы (C), три тромбона, туба, литавры, большой барабан и та-

В музыке «Жар-Птицы» три сказочных мира. Мрачное, давящее царство Кашея—царство гнета и приглушенной жизни. Великолепно передан Стравинским набат—тревожные волшебные звоны—пробуждение инстинкта опасности. Поганный пляс—дикий и злобный танец подневольной рабьей силы—центр хореографического действия балета—является ярким выражением в музыке скованной энергии, лишь рвущейся на волю, но бессильной разорвать цепи. Другой мир—сама Жар-Птица: ослепительный свет и красочный вихрь—с одной стороны, завораживающая гипнотизирующая лирика—с другой. Лучший симфонический момент в «партии» Жар-Птицы—ее жемчужная колыбельная. Томная баюкающая мелодия поручена фаготу. Нежные прозрачные линии сплетаются и поют вокруг основного руководящего мотива.

Третья сказочная сфера—пленные царевны и освобождающий их витязь. Фигура витязя—неинтересна: обычный тип любовника русских сказочных и бытовых опер и балетов; он не является актуальным, а лишь необходимым звеном в действии. Зато хрупкая музыка царевен пленительна: ее узоры, ее плетения и ее поступь принадлежат к изысканнейшим страницам партитуры. Впечатление от звучности балета до сих пор не ослабевает. Словно бы Стравинский внес сюда очарование мечты Врубеля и свечение его красок, наряду с «камерной уютностью» и нежностью персидской миниатюры и орнаментально-декоративной цветистой пышностью ковров. Я уже говорил, что красочная расточительность партитуры становится даже ее недостатком из-за неясности формального момента в действии балета и кон-

репки, треугольник, ксилофон, арфа, фортепиано и струнные. Трактовка фортепиано (взамен челюсти) крайне поучительная. „Практицизм“, повторяю, не убил поэтической ценности музыки.

структивной вялости. Впрочем, это уже не вина композитора, а тех, кто компоновали сюжет и его развитие. Нет органической связи между эпизодами. Каждый красивый и эффектный сам по себе момент кажется среди целого случайным. Действие течет прерывисто. Ритм его неустойчив. Темп — тоже. Все это отражается на музыке, и потому в ее сфере не все благополучно: широкий и пышный фресково-декоративный стиль смешивается с миниатюрой, с техникой мелкого узора и изысканно-нежного орнамента. Но молодость, увлечение и сила фантазии, щедрость воображения на выдумки и красочное чутье побеждают все и обезоруживают упреки!..

Партитура «Петрушки» совсем иная, чем «Жар-Птицы», будучи, однако, еще более поразительной и ошеломляющей. С нее Стравинский окончательно стал самим собою. С нее за ним пошло все современное поколение музыкантов. Все, кто не хотели быть «живыми мертвецами», поняли тогда, что произошло великое событие, что русская музыка сделала действительно новое неслыханное еще завоевание. Мне столько раз приходилось возвращаться в своих работах к музыке «Петрушки» и ее значению, что говорить что-либо иное, чем прежде, мне трудно. Я попрежнему утверждаю, что все пущенные в свет мнения о «фокусничестве» и неорганичности музыки «Петрушки» просто какое-то недоразумение. Стравинский, прежде всего, почувствовал здесь, как нигде до того, стихию празднично-уличного массового движения, выявил своеобразие, звончатость и блеск народных инструментальных интонаций, раскрыл энергию диатонического русского мелоса во всей широте и полноте, установил, как свободный «самостный» принцип, господство лада, а не как состоящее на службе у мажора и минора привлекаемое для стилизационных целей и только для архаиче-

ской окраски недоразвившееся «образование». Он уничтожил привилегии только старинной песни и сырой этнографизм. Он нашел «русское и бытовое» в обычной уличной и «дворовой» городской музыке, не побоявшись художественно оформить всем близкие и знакомые напевы и сохранить все характерное и жизненно-конкретное в них. Он показал, что не действительность надо прихорашивать во имя отживших канонов, а поступать как раз наоборот—идти от живой музыкальной практики, от музыкально-житейского языка города и деревни, от тех ритмов и интонаций, которые вырабатывает ежедневным опытом и годами создает быт, создает и закрепляет в поколениях. Этот непосредственный постоянный отбор, творимый жизнью, должен обогащать сознание композитора. Лирика «Петрушки», гротескная и остро-выразительная, поражает своей глубокой серьезностью: она живет под балаганными масками и на фоне ярко и сочно переданного «состояния праздничности». Никогда еще мир жалких, обездоленных и униженных «масок»—в образе всеобщего забавника «петрушки»—не проявлял себя в русской пантомиме и балете в такой жуткой, правдивой до боли музыке, с таким воплем отчаяния и бессилия в «обстановке» празднично-равнодушной суеты, веселого гомона и масляничного кутежа. Смерть Петрушки—всего несколько строк музыки—таит в себе десятки страниц глубокой симфонической поэмы. Если раньше (исключая симфонию и этюды) Стравинский умел, то в «Петрушке» окончательно усвоил себе «манеру» говорить сжато, конкретно и интенсивно. Поэтому, в сравнении с партитурой «Жар-птицы», партитура «Петрушки» практичнее и лаконичнее. Не в том смысле, что изменился состав оркестра, а в том, что использование инструментов стало на иной путь: в «Жар-Птице» все направлено на изобразительность, здесь на

выразительность. Колорит уступил место тембровой характерности. Отдельные инструменты стали действующими лицами (что впоследствии так остро сказалось на «Сказке о беглом солдате и чорте»). Сказочный роскошный пейзаж преклонился перед сочным «фламандским» жанром. Условно-русские интонации превратились в живую музыкальную речь и стали актуальными.

Музыка «Петрушки» полна жизни. Она насыщена — что предполагает в композиторе исключительный дар наблюдения — ритмами-жестами и движениями, конкретно передающими (а не описывающими) душевные состояния отдельных персонажей и толпы, как они выражаются в поступки людей и в мимику лица и тела. В этом отношении, партитура «Петрушки» поразительно пластична, что не удивительно. Но ее пластика — не неподвижная пластика скульптуры, а пластика живого людского потока и пантомимы. Исходя от пантомимы и пляса, музыка Стравинского всегда полна движения, динамики, характерности и «мускульной» экспрессии. Через эти свойства, а не через поиски глубоко-созерцательных «звукостояний» (состояний) надо вникать в ее «содержание» и ее «душу». Тогда все становится ясным, понятным и простым. Музыка эта, как и музыка Сергея Прокофьева, была выдвинута здоровыми слоями жизни в противовес бесплодному эстетизму, утонченной экзальтации и конвульсивной лирике скрябинизма, и эротическому дурману, завладевшим тогда общим вниманием. Конечно, Скрябин, стоя головой выше окружавшей его среды, шел в своей мечте далеко вперед, куда никто не смог подняться. Но тем более нужно было в то время разрядить атмосферу. Музыка «Петрушки» стала первым вестником «новой жизни». И Стравинский на ней не остановился.

Да и не мог остановиться, потому что стал иначе мыслить. Любование народной поэтической фантазией, роман-

тика, портическое созерцание, стилизация—все это ушло. Жизнь, борьба, любовь, воздух, свет, движение, игры и пляс становятся действующей силой, а не узор, краска, изощренность рисунка и гармоний, модуляции, тональный план и т. п. Интенсивность и мягкость выражения выступают вперед на смену рассудочной архитектонике. Переворот в мышлении Стравинского сказывается, прежде всего, в том, что для него форма окончательно перестала быть самодовлеющей схемой, давящей на мысль. Наоборот, музыкальная мысль создает форму. Оттого-то, хотя партитура «Петрушки» еще театрально-импрессионистична, как смена эпизодов, лишь скрепленных драмой, разыгрывающейся между куклами, и как чередование жизненных впечатлений, протекающих друг за другом — она в то же время ярко динамична и выразительна, а потому и революционна по отношению ко всему только что существовавшему ей периоду русской театральной музыки. Недаром она вызвала негодование в лагере правоверных учеников Римского-Корсакова. Вместо раз навсегда утвержденных канонов голосоведения, самодовлеющих и окаменелых, выступает дерзкая воля художника и говорит: характер и манера голосоведения, как и вся техника, определяется требованиями выражения данного момента. Нет раз навсегда мотивированных приемов. Есть свободный отбор средств воплощения и развития идей. Закономерность же отбора обусловлена органичностью мышления композитора, а не школьными предписаниями, преграждающими путь внутренней необходимости. В «Петрушке» Стравинский дал выход своему сильному творческому мировоззрению и раз навсегда отрезал себе возможность возвращения к сочинению музыки по рецептам вкуса—это можно, а это нельзя. Рисунок партитуры изменился до неузнаваемости. Линии ожили и расцвели. Вместо холодных вертикалей-столбиков,

по которым распределялся узор фигураций—свободная ритмическая игра разнообразнейших мотивов и звуко-комплексов. Такт потерял свое главенство, вернувшись к первоначальному своему назначению: быть сборным пунктом в каждый урочный миг и только, а отнюдь не предопределять границы линий. Только одна энергия материала, только его способность к движению и преобразованиям обуславливает видимый распорядок и весь облик партитуры. Прежняя школьная техника была для слабых: она помогала им, не размышляя, подставлять ноты под нотами. Новая органическая техника только для сильных, она не знает «вечных» правил. Повторяю, она зависит от характера и особенностей мышления композитора. Если оно хаотично, с этим уже ничего не поделаешь, как бывает у писателей и поэтов. Отрицать в музыке возможность органического развития из внутренних предпосылок, значит отрицать существование музыкального мышления или же не признавать его закономерности и, таким образом, сводить музыкальное творчество к простому усвоению приемов сложения и передвижения звуков по заранее навсегда предуказанным схемам. Но это же смешно! Конечно, мыслить в «свободных формах» труднее, чем вышивать по данной канве, варьируя то, чему обучили старшие; однако, жизнь и развитие музыки—в прогрессе мышления, а не в имитации ремесленным навыкам. Вот, что принесла за собой в музыкальные круги партитура «Петрушки», и вот почему значение ее было столь плодотворным не только для нас, но и для передовых кругов европейских музыкантов. Чтобы дать музыке силу и способность выражать новое жизненное содержание, чтобы вернуть ей ее энергетическую сущность, надлежало сперва разрушить в корне мертвящие догмы академизма, выросшие в условиях самодовольной и сытой своим мещанским благополучием

культуры. Это и сделал Стравинский, открыв себе путь к «Весне священной».

По своей конструкции музыка «Петрушки» чрезвычайно проста, но ритмически упруга и капризна. Первое движение первой картины скреплено рондообразным возвращением—вернее, вращением—нескольких основных мотивов. Характерно для «Петрушки» наличие в музыке замечательно переданного гула или праздничного гомона в народных сценах. Он дает ощущение непрерывного жизненного потока, то скрываясь за каким-либо ярким и живописным эпизодом, то вновь выплывая. Центр первой картины—симфонический момент: фокус. В сферу света и движения вливается останавливающее жизнь магическое начало. Все застыло под властью странных и чуждых действительности холодных интонаций. Финал картины—пляска кукол: «Русская». Это железо-дисциплинированная, механически точная игра отчетливо выбиваемых остро рельефных мотивов. Скованная энергия дает ощущение распора большего напряжения—это задание всегда удается Стравинскому («Поганый пляс» в «Жар-Птице», многое в «Весне» и в «Свадебке»). «Русская» была зерном «Петрушки». Ее звучность уже носит тот особенный «токатный» и акцентно «колкий» характер, тот своеобразный «сухой» колорит, что впоследствии раскрылся в богатейших комбинациях, с преобладанием ударных инструментов и «ударных» интонаций фортепиано, в «Свадебке».

Картина вторая: «у Петрушки», в сущности своей, является развитым пантомимным монологом. Неистовство и «вопли» влюбленного Петрушки переданы капризным чередованием моментов ритмически-организованных и каденцообразных, импровизационных, а также натиском ломких и судорожных линий и звуко-комплексов. Опять рвущаяся на волю плененная сила, опять выражение напряженной борьбы

за жизнь, опять ощущение распора—стремление расширить пространство, прорвать сковывающие ритмы. Я подчеркиваю наличие таких состояний в музыке Стравинского, как динамо-симфонически-ценного фактора. Не сказала ли и здесь предреволюционная психическая возбужденность и нервная порывистость—потребность в эмоциональном разряде и отсутствие его?¹⁾

Интонации и ритмы этой (второй) картины напряженно «вздернуты», резко заострены. Фон подвижный, изменчивый, трепетный. Его пронзают резкие короткие «фанфарные» мотивы.

Картина третья—«у Арапа»—после нервно судорожного введения переходит в монотонно спокойное состояние («арап танцует»): гротесковое отображение восточной неги. С появлением балерины следуют забавные танцевальные эпизоды (гротескное *pas de deux* на популярнейших избитых мотивах). Стравинский остроумно пользуется юмористически звучащими тембрами (особенно, фагота). Вальс здесь является прототипом последующих «смешных» вальсов в «Сказке о беглом солдате и чорте», в «Октете» и «Маленькой сюите». Юмор во многом обусловлен неожиданным разрывом вальсовой ткани и внедрением затейливых оборотов, мотивов или странных узоров в необычном

¹⁾ Распор в архитектуре—проявление динамического начала в неподвижности. Понятие распора в музыке, конечно, требует еще обоснования. Но ощущение валичия в ней распора для меня несомненно, особенно—в сочинениях, где энергия мелоса скована железным ритмом и вот-вот взорвется или хлынет, как вода на берег в наводнение. Ее движение—«железный поток», в котором закономерность направления обусловлена взаимодействием распора и скрепляющих ритмов. Отсутствие распора—вялость потока, ибо ритму нечего сдерживать. Отсутствие ритмической дисциплины—хаос, разлив, безформенность.

регистре, в неподходящий, казалось бы, момент, в чуждую им по характеру музыку: вставки, «примечания», инкрустации, в условиях четкого танцевального ритма, создают впечатление забавной прерывистости среди механически непрерывного вращения.

Финал этой картины — суетливая и судорожная «схватка» двух соперников, Арапа и Петрушки: гротескная «батальная» симфония. (Напоминаю о такой же замечательной гротескной баталии мышей и игрушечных солдатиков в «Щелкунчике» Чайковского).

Четвертая картина опять переводит музыку из сферы интимной драмы на широкое пространство, на вольный воздух: «Народные гулянья на Масляной». По своей протяженности, по музыкальной насыщенности и по разворачиванию действия она составляет большую часть — почти половину всего балета — в сравнении с предшествовавшими картинами. В центре ее лежит ряд танцевально-жанровых или характерных эпизодов. Это обычный способ конструирования больших хореографических актов путем внедрения в них сюиты — цепи танцев и *pas d'action*, чем достигается ритмическое и красочное разнообразие. Сюите предшествует симфоническое введение — сочная светлая музыка праздничного веселья, гула и радостного возбуждения. Эта музыка дает основной тон всему последующему развитию. Оркестр блестит, искрится, переливается и звенит. Тем острее контраст, когда в жанровое благополучие и сытость врываются борьба и ненависть и склоняют действие к развязке.

Но сперва доводится до предела напряжения динамика праздничности. Первый эпизод сюиты — танец кормилиц: на причудливо шелестящем фоне выплывает время от времени мотив уличной песни: «Вдоль по

Питерской» ¹⁾. Любопытно, как Стравинский компанует здесь русские пляски: он идет не от мелодии, непрерывно льющейся, которую остается только гармонизовать, а от характерного фона или четко вдавливаемой ритмической формулы. Мотив (или несколько) вступает потом и прорезывает фон. Не мотивы ведут танец. В сущности, они вступают импровизационно, время от времени. Стихия же танца проявляется в непрерывно звенящем, гудящем или втаптываемом, как в плясе кучеров, ритмо-фоне ²⁾. Следующий эпизод—мужик с медведем: состязание кларнетов в высоком регистре с тубой-соло на глубоком фоне тяжело перемежающихся фаготов и валторн. Далее, на возвращающемся эпизоде вступления задорно и разнузданно («моему праву не препятствуй») звучит у струнных, с взлетающими глиссандо, новый мотив—тоже вариант одной из известнейших песен:



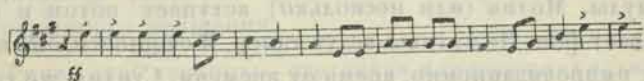
Пример 6.

—выходит купец с двумя дыганками. Цыганки танцуют (новый эпизод). Им на смену выступают кучера и конюха. Их пляс—натиск дикой и буйной силы, скованной тяжело-звонким втаптыванием земли. Это динамический центр всего плясового действия «Петрушки». Стравинский доби-

¹⁾ Потом «Ах, вы, сени мои, сени».

²⁾ Обращаю внимание на мастерство и изобретательность инструментально-линейной и ритмо-вариантной обработки мотивов в этом танце. Все живет в партитуре—нет ни одного неинтересного момента. Но все искрится и трепещет на единой, в сущности, ритмической формуле: разворачиваемый и свертываемый «кузов» гармошки, и на имитации излюбленных русских плясовых жестов.

вается от оркестра стихийно звенящей и гудящей звучности. Ритм колоссального напряжения и не менее колоссальной твердости и устойчивости. На ярком фоне прорезывается плясовой мотив, упорный и тупо-деспотичный:



Пример 7.

Он не сразу появляется весь, а «собирается» постепенно, по кусочкам, чтобы к концу пляса пройти «канонической поступью» в мощном фортиссимо среди празднично ликующего неистового звукового напряжения. После такого могучего нарастания, следующий эпизод («Ряженные») при всей своей гротескной забавности воспринимается, как момент ниспадения динамики. Вращающиеся фигуранты (прием использованный в «Фейерверке» и часто повторяемый Стравинским) образуют род волчка или звукового водоворота. Из них выступает новая ритмическая фигура и тема чорта (маска)—широкими прыжками сверху вниз (трубы и тромбоны):



Пример 8.

Напоминаю о «Красной свитке» в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского.

Суতোлка и заворошка усиливаются и переходят в бешеный угарный пляс. Резкая пронзительная фанфара труб прорезывает его: преследуемый Арапом Петрушка выбегает из театрала. Таким образом, момент высшего напряжения борьбы в третьей картине включается здесь в момент наи-

высшего оргиастического возбуждения толпы и поворачивает действие в иную плоскость. Арап убивает Петрушку¹⁾. Толпа застывает перед умирающим. Звучит изумительный по глубине мысли, лаконичный симфонический момент смерти Петрушки (трепет уходящей жизни).

Мотив «фокуса», отзвуки вступительной праздничной музыки и пронзительная фанфара ожившего Петрушки замыкают действие.

Партитура «Петрушки» сама по себе, независимо от сценического действия, представляет пластически и динамически яркое и характерное целое: фантастическую повесть на сочной конкретно-выявленной реальной бытовой основе. Сценическая стилизация даже несколько уменьшает и суживает динамический размах и образность музыкального действия. Концертное исполнение дает воображению больше пищи. В «Петрушке» Стравинский-симфонист окончательно перерос Стравинского-музыкального иллюстратора и декоратора, несмотря на свое видимое подчинение сцене. В «Весне священной» он, в свою очередь, ставит перед театром совершенно новую проблему симфонизации действия, до сих пор еще не нашедшую достойного оформления.

¹⁾ Петрушка падает с разбитым черепом; в оркестре «выдых» флейт-пикколо и звяканье падающего на пол бубна на фоне тремоло тарелок (piatti).

ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ

Картины языческой Руси. Две части: Поделуй земли и Великая жертва. Сочинены в 1912-13 г.

Первое представление «Весны священной» в Париже в мае 1913 г. является исторической датой. Влияние этого смелого произведения на всю современную музыку еще далеко не учтено. Она — предпосылка того стиля Стравинского, который представляется в данный момент его «средним стилем» — после «Жар-Птицы» и «Петрушки», — идущим перед «новым стилем» последних инструментальных сочинений. Место «Весны» и ее восполнения — «Свадебки» — в эволюции русской музыки сравнимо по своему значению с «Русланом». От Стравинского и от его «Весны» и «Свадебки» еще начнется своего рода ренессанс, когда сумеют, наконец, расслышать и распознать все ценное, что там есть. Я сказал, что «Свадебка» — восполнение «Весны». Конечно, она дает много нового в сравнении с «Весной». Но, вместе с тем, она завершает в вокальной (кантатной) сфере то, что в «Весне» намечено в инструментальной, и, в сущности, обе эти вещи — воплощение древне-языческого культа земли, культа плодородия и размножения. Власть рода и тут и там стоит впереди всего. Зловещая, насильственная. В «Весне» она стихийнее, ибо связана с ростом природы, с весенним напряжением соков земли. В «Свадебке» эта власть завлакивается сложным обрядом, но остроты своей не теряет. Я бы сказал, что эрос «Руслана» еще не иссяк, как художественно-выразительная идея в русской музыке, как бы ни были различны средства выражения.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ

Начинается гениальным симфоническим вступлением (*lento*, четверть=50, *tempo rubato*). Наигрыш фагота с сопровождением валторны открывает

Действие весеннего произрастания



Пример 9.

Кларнеты выдвигают, как фон, «ползучие кварты» (триолями). У английского рожка звучит новый наигрыш:



Пример 10.

Итак, на первой странице партитуры мы имеем основные предпосылки конструкции вступления: свирельные пастушьи наигрыши — руководящие линии мелоса, подголоски к ним, как ветви, и перемещающуюся по квартам базу — гармонический фон, по существу, статический — «волыночный». Следующий этап: «щебетанье» (гобой, потом флейты); свирельный наигрыш звучит рельефнее и сочнее (малый кларнет). Ткань вступления оживляется, расцветает, заполняется новыми голосами. «Триольность» продолжает оставаться важнейшим ритмическим объединяющим элементом.



Пример 11.

Означенный в этом примере кларнетный наигрыш играет дальше большую роль.

Варианты данных мелодических элементов с прирастающими к ним новыми составляют «текущее» и меняющее ежемоментно свой облик «вещество», из которого и складывается форма. Трудно описать такого рода форму оттого, что здесь все дело в движении, в непрестанном заполнении, разветвлении, распухании или «сжатии» ткани и в ее урезывании, в приливе или отливе звучаний (количественном, реально-получаемом, а не только усилениями или уменьшениями силы звучности). Ткань словно дышит, то наполняясь воздухом и расширяясь, то сводясь к одной-двум линиям. Сказать, что здесь «периоды и предложения» состоят из столько-то и по столько-то тактов, не касаясь процесса роста,— значит ничего не сказать, и приверженцам зрительной музыки и зрительной музыкальной архитектоники ничего не остается делать, как объявить: да здравствует голосоведение, измеряемое на глаз, и да здравствует восьмитакт, а все остальное— не музыка! Так они и поступают. Но вступление к «Весне» Стравинского восьмитактами и учением о раз навсегда установленных «разрешениях» интервалов, одновременно звучащих,— не измерить. Когда в точных науках встречаются с необъяснимыми явлениями, то меняют гипотезы и пересматривают методы. В музыке в таких случаях отвергают не «правила», которые устарели, а необъяснимую ими музыку.

Форма вступления к «Весне священной» — процесс роста музыкальной ткани. Достигается это вышеуказанным путем наполнения и разветвления. Возьмем, например, дальнейшее развитие музыки с появлением нового наигрыша у гобоя и сопровождающей его волнистой фигурации у флейты (прим. 12).

Здесь две линии. Нижняя была включена в ткань несколько ранее. Она составляет секундаккордовый комплекс от тоники d. Верхняя линия — архаический лад: f^1 , b^1 , c^2 , es^2 , f^2 . Обе устойчивых точки — f^2 в верхней линии и d^1 в нижней — играют роль стержней. От них вверх и вниз могут идти



Пример 12.

звучи, функционально с каждой из них связанные, но вовсе не следует рассматривать их вертикально, как минорную малую терцию, которой, дескать, мешает мажор нижней линии.

Высокий кларнет интонирует вариант этого наигрыша октавой выше и остается звучать в виде подобия органного пункта наверху, тогда как секундаккордовый комплекс, истаяв у флейты, «восполняется» тяжелыми триолями двух контрафэготов: терцквартаккордовый комплекс с тоникой e. Среди этих граней сверху и снизу или же в музыкально-воздушном пространстве между ними варьируется один из нижеуказанных наигрышей (кларнет). Английский рожок присоединяет свой пастуший тембр тоже с вариантом ранее имевшегося наигрыша. Флейты своим присвистом прорезают ткань и вносят новый ряд призывков. «Птичий» щебет (Flutterzunge флейты, гобоев и кларнета) прославляет ее. Труба с сурдиной тоже подхватывает наигрыш и интонирует его вместе с гобоем, как звонкий клич. Glissando флажолетов у альтов, трель скрипки, кларнетные и флейтовые арпеджио — все

вместе доводит рост и цветение ткани до яркого и сочного звучания. Наступает предел непрерывного до этого развития. Вступление возвращается в первую стадию: напряженная интонация фагота (только полутонем ниже, в сравнении с примером) восстанавливает на миг первичное настроение. Трель кларнета и окружающий ее скрипичный наигрыш (мотив из следующей пляски) «инкрустируют» новый элемент: симфония весеннего произрастания в природе сменяется людским весельем: гаданиями, плясками, играми. Переход сделан мастерски.

Весенние гадания. Пляски щеголих.

Во вступлении преобладали интонации, тесно связанные с динамикой дыхания. Духовые инструменты доминировали. Теперь выступают, как фон, вытапывающие простейший ритм и «вздрагивающие» аккорды струнных и сочные «подстегивающие» их восьмизвучия валторн¹⁾. «Стрекочит» английский рожок с «ворчливым» фаготом. Врываются с наглым кличем трубы и с задорным посвистом пробегают флейты. «Бемольные», мажорные интонации, после «нейтрального» колорита вступления, кажутся яркими и цветными, как праздничные одежды молодежи дере-

¹⁾ Собственно «вытапывающий» и «вздрагивающий» один аккорд, потому что это один комплекс, механически повторяемый, но с акцентами на разных долях такта.



Пример 13.

венской улыбки. «Щипки» виолончелей и скрипок *pizzicato*, «взвизгивания» флейт-пикколо и кларнетов оживляют основной ритм. Вся композиция — рельефная и «броская».



Пример 14.

Гадания непосредственно переходят в пляску шеголих все на том же наигрыше, но с новой красивой попевкой у валторны:



Пример 15.

В пляске сперва совсем нет «тяжело-звонкого топтанья»: ткань прозрачная, колорит суховатый, а характер «деловитый», кукольно-несвободный, без лирики. «Стрекот», «шелест», «скрип», легкое постукивание (сравните пляску кормилиц в «Петрушке»). Впечатление, что музыка не движется и даже не переливается, а только крутится, как колесо вокруг оси. Такова и на самом деле «манера» игры у деревенских исполнителей танцевальных мотивов: нанизывать, как я сказал, вокруг какого-либо наигрыша-стержня бесконечный ряд узоров. При строго однообразном «стержневом» ритме и движении рисунок узоров пестрит разнообразием. Кроме указанного только что наигрыша, в ткань приходят излюбленные Стравинским синкопы — «толкающие» ходы по септимах и нонам в басу:



Пример 16.

перебивающие такт притоптывания и прищелкивания (они-то как раз и составляют прелесть знаменитого пляса кучеров в «Петрушке»). Затем имитация валторнами движений «гармошки»



Пример 17.

Если не ошибаюсь, первый, кто ярко применил этот материал, был Чайковский, в своем «Детском альбоме» («Мужик на гармонике играет»).

Страницы 22—27 партитуры «Весны» (с того момента как музыка пляса сворачивает в *c-dur*) дают особенно яркую картину динамического нарастания путем наслоения все нового и нового «наигрышного» материала, вытекающего из различных приемов народной инструментальной плясовой импровизации, в основе которой чаще всего лежит двутакт, в свою очередь расчлененный. Заключительного каданса здесь нет и быть не может. «Колесо» перестает вертеться, лишь сменяясь иного рода движением.

Игра умыкания.

В рисунке и ритмах есть сходство с «масками и ряжеными» из «Петрушки», не буквальное, а как продолжение одинаковых приемов и развитие одних и тех же предпосылок. Но музыка более терпкая и суровая, ибо «игра» здесь еще недалеко ушла от стихийных проявлений первобытных инстинктов. Вроде сигнала к действию служит «убегающий» наигрыш (флейты, малый кларнет и ма-

лая труба) на фоне труб, валторн и стрекочущих струнных (Пример 18).



Пример 18.

Переливающиеся и «потягивающиеся» септимы в басах пытаются «опутать» дикий порыв. Фанфарообразная фраза поднимающихся тромбонов (на чередовании а - dur и с - dur) увлекает поток за собой и передает первенство воинственному кличу валторн, к которому прицепляется первый наигрыш. Такова исходная концепция. Не ломая и не прерывая движения, но развивая и усложняя, Стравинский проводит ее вторично и приводит к еще более напряженному кличу валторны на кварте d²—а. Мощный волевой жест



Пример 19.

внедряется в ткань и приостанавливает, «придавливает» движение. Несколько раз еще пытается «убегающая» фраза выскользнуть, но каждый раз ее останавливает властный удар *sforzando*. «Игра умыкания» — одна из ярких по своей сжатости и пластичности концепций Стравинского. Трели на ес скрипок и флейт возвращают нас опять к «бемольному» тональному колориту.

ВЕШНИЕ ХОРОВОДЫ

Начинаются они с идиллического наигрыша кларнетов («рожки»), на трелях флейт: это хороводный «зазыв», приступ или сбор (спокойное движение, четверть=108). Самый хоровод задуман, как массивное, сдержанное, прикованное к земле хождение (тяжелый упор на тонике *es-moll* и грузно передвигающиеся квинты):



Пример 20.

В это движение вплетаются друг за другом наигрыши кларнетов и гобоев, узоры маленькой флейты и архаическая попевка (скрипки, потом валторны)



Пример 21.

в которой верхняя октава мотива восполнена снизу параллельно движущейся большой терцией, а нижняя—сверху параллельно движущейся квинтой. Этот способ органического утолщения ткани часто применяется Стравинским и, конечно, с точки зрения правоверной школьной гармонии абсурден. Но правоверная гармония есть частный случай (вернее частичный переходящий эпизод) среди мно-

жества способов усложнения и дробления линии напева или сочетаний нескольких линий. В данном случае ее компетенции заканчиваются, и никаких прав на veto подобного рода приема восполнения голоса посредством его же «тени», движущейся сверху или снизу, она не имеет. С этим приемом придется очень часто встречаться у Стравинского. Указав на него здесь, я буду в дальнейшем обращаться на него внимание лишь в самых редких и особенных случаях.

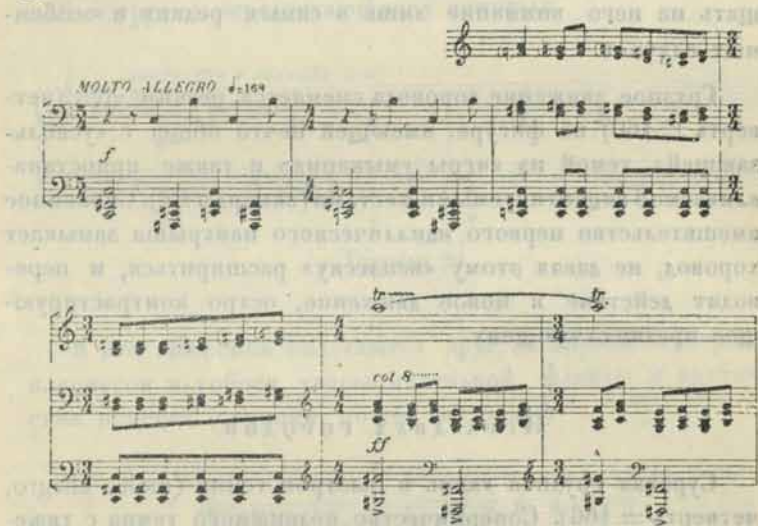
Грузное движение хоровода сменяется резким *vivo* (четверть = 160) на фигуре, имеющей нечто общее с «ускользающей» темой из «игры умыкания» и также приостанавливаемой акцентированными жестами (аккорды *sff*). Спокойное вмешательство первого идилического наигрыша замыкает хоровод, не давая этому «всплеску» расширяться, и переводит действие в новое движение, остро контрастирующее предшествующему.

Игра двух городов

Суровая грузная ткань в быстром темпе (*molto allegro*, четверть = 166). Соперничество подвижного темпа с тяжелым грузом массивных пластов звучаний, стремление сдвинуть их с места и преодолеть их инертность — вот основная динамическая предпосылка «игры». Кроме того, элемент борьбы имеется в столкновении и трении дерзко-дразнящих друг друга несогласуемых интонаций: четыре параллельные линии попарно идут по одному направлению, но различно окрашивают и передвигают общую им попевку — «зерно» всей игры.

В следующем примере я даю первые такты «игры» с грузными септимами тубы и тяжелой поступью тромбо-

нов и литавр, затем выступление основной попевки в перекрестном соревновании б. и м. терций (сogni) и вслед за нею диатонически-преобразованный архаический облик ее же (труба, скрипки и альты), но с исключением фона (гаммы флейт и кларнетов) и без фундамента (gis и fis у басов, фаготов, тромбонов, тубы и литавр) ради сокращения места.



Пример 22.

Все дальнейшее течение «игры» есть соприкосновение и трение диатонических и альтерированных пластов и варьирование данной попевки. Путем резких и жестких сопоставлений, Стравинский вызывает впечатление первобытной, сосредоточенной в себе и еще не дифференцировавшейся в гибких, упругих и плавных движениях мужественной силы.

т. е. каждый интервал (пара голосов) находит свое отражение в другом регистре, если меняются терции:



Пример 23.

После нескольких проведений этого материала выступает вторая попевка сперва в окрашенном, потом в ясном архаическом облике



Пример 24.

на органном пункте: внутри у кларнетов (трели на c^2 и a^1) и внизу pizzicato басов и виолончелей Fis, H, Dis, Gis и т. д. Следующая стадия—внедрение новой тоники с возвращением первой попевки (b) на органном пункте.

Это центральный момент. Он приводит к возвращению второй попевки (пример), но квартой выше. Вообще, соотношение частей и попевок в «игре двух городов» — стройно-классическое, принимая в расчет ладовые, ритмические и линейные усложнения. В появлениях второй архаической попевки это особенно подчеркнуто: в первом выступлении она проводится в миксолидийском (от g C-dur'a)

и ионийском ладу, во втором же случае в ионийском и миксолидийском (от с F-dur'a). Как раз в этот последний момент в ткань «игры» врывается новая тяжеловесная тема (тубы в октаву и удары большого барабана):



Пример 25.

и движение, не прерываясь и не изменяя поступи, переходит в жутко-величественное

шествие старейшего-мудрейшего,

которое и замыкает сюитную цепь плясок и игр. Сюита, как я уже говорил, в большинстве русских музыкально-хореографических произведений составляет конструктивный центр и нерв действия, и «Весна священная» в этом отношении не составляет исключения. Напомню порядок и связь звеньев:

I) Симфоническое вступление (*lento*).

II) Проведение танцевальных и игровых ритмов и интонаций:

1. Весенние гадания и пляски щеголих (половина = 56);
2. Игра умыкания (*presto*);
3. Вешние хороводы (*tranquillo; sostenuto e pesante; vivo; tranquillo*);
4. Игра двух городов (*molto allegro*);
5. Шествие старейшего-мудрейшего.

III) Завершительное действо (финал).

Именно, следующее за «шествием» действо

является завершением сюиты (II) и финалом первой части. Все звенья следуют друг за другом в контрастном соотношении (ритмы, мелос, темпы). Ткань, начиная от «гаданий» до «шествия», уплотняется и тяжелеет. Языческая архаическая идея давней оседлости, зависимости и неотделимости человека от кормящей его земли (греческая Деметра) проведена Стравинским путем внедрения в сознание слушателей ощущений тяжести и грузности материала. Благодаря такому распластанному в виде массивных полуокаменевших комплексов материалу, рождается впечатление звуковой весомости и мысль о том, что требуется затрата колоссальных усилий на то, чтобы эти звучания продвигать.

Вокруг темы шествия, среди грохота ударных, наслаивается непроницаемая сеть дробных ритмов и интонаций. На миг все застывает («поцелуй земли»): слышны только короткие «биения» (басы, литавры и контр-фагот) на аккордовом фоне из фаготов же. Воцаряется безмолвие. Флажолеты струнных уносят далеко вверх от С контроктавы улетающие прозрачно-бесстрастные звучания и подчеркивают своей беспредельной воздушностью ощущение безмолвия. Crescendo большого барабана, glissando струнных, тамтам и взлет флейт, кларнетов и валторн, как вихрь, врываются в это оцепенение: вздрагивает тяжелая толпа и начинается буйное «выплясывание земли» — заключительная стадия первой части действия. Пляс этот стихийно-первобытный — все, как один; мелодических образований здесь нет: обнаженная грузная фигурация на целотонной базе. Не мелос здесь главенствует, а грузно интонируемые ритмы в таком соединении:



Пример 26.

с перебивающими их аккордами-акцентами (*sforzando*) на различных долях такта («толчки»), *glissando*, трелями и прочими разнородными «узорами». Ничего общего с нашими представлениями об античных донисийских оргиях здесь нет и быть не может: это не мчащиеся в вихре танца менады, легкие и гибкие, а грузная малоподвижная масса, которая не только не стремится оторваться от земли, но жаждет вросли в нее, слиться с ней. Это оргия земледельческого культа, весенний пляс надежды, втаптывание зерна. Музыка здесь не преодолевает тяжести и грузности. Наоборот, она подчеркивает массивность и «весомость» выплывания, а вместе с тем и его сосредоточенную энергию.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

БЕЛИКАЯ ЖЕРТВА

Культ земли связан с культом предков. В этой второй части музыка передает уже не внешне-игровую и плясовую сторону отношений первобытного человечества (славянского язычества) к природе, а подсознательную, эмоциональную: ощущение таинственности и жутки, «паническое чувство», то неведомое, чему человечество так долго приносило столько жертв ради умиловливания. Конечная, заключительная пляска обреченной девушки задумана уже не в плане жанровом и характерном, а в плане

динамо-симфоническом, как и почти вся музыка этой части «Весны».

Вступление, тайные игры девушек, величание избранной, зывание к праотцам, ритуал, связанный с культом предков, и, наконец, великая священная пляска—вот фазы, через которые проходит действо, при чем внешний «сюжет» тут не имеет никакого значения, как не имеют значения картинность, изобразительность, повествовательность, жанр, идиллия, звукопись явлений природы и т. п. Повторяю, в музыке здесь стоят лицом к лицу: обновляющийся весной мир и человек, только-только отделившийся от природы, полуслитый с ней и даже еще не создавший личного бога. Первые страницы второй части выявляют «паническое чувство» и встречу девушек с ночной природой. Именно, через них весной человечество особенно чутко и непосредственно ощущает интенсивный роет жизни и ее обновление.



Пример 27.

Начало вступления построено на выдержанных нотах валторн (трезвучие d-moll, как субдоминанта a-moll, и дом.-септаккорд от a-moll). Над ними, подобно теням, реют воздушные очертания флажолетов скрипок и ползут фантастические гармонии флейт и кларнетов.

У скрипок (*flautando*) вырисовывается облик темы де-
вичьих игр-хождений



Пример 28.

Все движения происходят как бы ошупью, как бы во сне и в полумраке. Здесь Стравинский, мастер воплощения «интонаций» жеста и телодвижений, проявляет себя, как чуткий поэт и симфонист в области подсознательного — той сферы чувствований, где исчезает осязаемость и осязаемое и где человек, как во мгле, не видя предметов, «ступает» с робостью и боязливой неуверенной оглядкой.

Во второй стадии вступления выдержанные аккорды валторн исчезают: музыка растворяется в шорохе и шелесте, во вздрагивающих судорожных движениях (вроде подобных моментов в «Пиковой даме»), в прозрачно-холодных стеклянных «пробегах» флажолетов, в сухих потрескиваниях *pizzicato*. Странно сплелись тут Чайковский, Дебюсси и Метерлинка. Но как далеко и бесповоротно уже ушел здесь Стравинский от поверхностного импрессионистского щегольства уточненной палитрой. Он взял от Дебюсси самое жизненное: нюансы света и *plain air*¹⁾ и все самое глубокое и самое интимное, то, чего не могли понять и чему не могли подражать эпигоны импрессионизма¹⁾. Стравинский не изображает мимолетные мгновенья, а передает длительные состояния.

¹⁾ В моем представлении лучшее в Дебюсси связывается с той красивой творческой идеей, пронизанной своеобразным анимизмом (передача тока душевной жизни и мыслей в окружающую среду) такая господствует у Жюль-Ромэна в его „Mort de quelqu'un“.

Тема девушек вырисовывается все рельефнее, но все же еще в отдалении, как манящий отголосок действительности. Под флажолетами флейт ее интонируют валторны мягко и тоже словно на-ощупь:



Пример 29.

Это один из поэтичнейших моментов не только в «Весне», а во всем творчестве Стравинского. Четыре связующих такта отделяют его от дальнейшего развития той же мысли.

ТАЙНЫ ИГРЫ ДЕВУШЕК. ХОЖДЕНИЕ ПО КРУГАМ

На pizzicato виолончелей альты «поют» только что приведенный мотив в шестигласной гармонии, построенной по принципу восполнения основных звучащих линий функционально связанными с ними и, как тени, их сопровождающими «подголосками», параллельными и встречными:



Пример 30.

Соединение мажоро-минорных признаков в одном комплексе дает ощущение свечения и мерцания. Как огонек, вспыхивают шелестящие трели (кларнеты, скрипки). Под ними звучит новый наигрыш (альт-флейта)



Пример 31.

Поступь музыки чуть ускоряется. Кларнеты подхватывают этот мотив и ведут его параллельно в большой септимере. Их сменяют гобой и фагот, потом скрипки и виолончели: пламя готово разгореться. Снова смена поступи (tempo primo), снова осторожное, пугливое движение наощупь с причитывающей «попевкой» у флейт. Оно приводит к ряду повторений основной певучей темы, в различной окраске и разных регистрах, но все в том же характере полусна среди шелеста и шороха, хотя с большим мелодическим рельефом. Призывные рога (трубы и валторны) пересекают и останавливают хождение. Резкий взлет оркестра к аккорду *sforzando*, и после короткой паузы—жуткий по колориту (четыре литавры, большой барабан и струнные) переходный связующий такт в $\frac{11}{4}$, отбиваемых, как молотом, долей. Последний эпизод без остатка сметает «паутинную завораживающую ткань» и «паническое чувство» девушек. «Симфония безмолвия»—так назвал бы я эту замечательную музыку «хождений», заключающую в себе столько поэтического очарования и чуткой настороженности.

ВЕЛИЧАНИЕ ИЗБРАННОЙ

Буйный и дикий взрыв долго сдерживаемой энергии (*vivo*, четверть=144). Словно тяжелые молоты выковы-

вают ритм и после каждого удара с шипением вырывается пламя. Пронзительный свист флейт придает музыке выражение неистовой силы. Основная ритмо-интонационная формула:



Пример 32.

В связи с этим «величальным танцем» или обрядом величания необходимо поговорить об одной существенной конструктивной особенности Стравинского, с которой придется часто встречаться в последующих его сочинениях. Имею в виду «дифференциацию метров» или, точнее сказать, разложение единого тождественного такта и доминирование ритмического (группового) акцента. В данном эпизоде 58 неравномерных тактов. Распределены они следующим образом (целые числа, стоящие рядом с обозначением метра, означают количество тактов с одинаковым метрическим содержанием, отсутствие цифры означает однотокт):

I Отдел.

$(5/8 \times 2) : 4/8 : 5/8 : 7/8 : 3/8 : 2/4 : 7/4 : 3/4 : 7/4 : 3/8 : 2/4 :$
 $: 7/4 : 6/8 : 5/8 : 9/8 : (5/8 \times 2) : 7/8 : 5/8 :$

II Отдел.

$3/8 : 3/4 : 3/8 : 4/4 : 3/8 : (3/4 \times 2) : 5/4 : (3/4 \times 3) : 2/4 : 5/4 :$
 $: 6/4 : 5/4 : 6/4 : (5/4 \times 2) : 3/4 : 6/4 : 2/4 : (3/4 \times 2) : 2/4 : 3/4$

III О т д е л.

$$(5/8 \times 2) : 9/8 : 5/8 : 7/8 : 5/8 : 6/8 : 5/8 : 9/8 : (5/8 \times 2) : 7/8 : 5/8.$$

Получается, как будто бы, преобладание однотоков. На самом деле это не так. Обратим внимание на то, что мотив в 5/8 будет основной ритмикоинтонационной формулой пляса, и что он одновременно — и исходный пункт, и поддерживающий элемент («балка»), и каданс (концовка). В нем, прежде всего, заключается интонационный и ритмический акцент, и другие группы либо к нему тяготеют, либо ему контрастируют. Как однотакт, эта формула повторена в первом отделе 7 раз самостоятельно. Она же входит в состав других тактовых групп 4 раза. Итого на 20 неравномерных тактов мы имеем 11 повторений ударной группы долей. При условии, что восьмая везде равна восьмой, ясно, что танец крепко спаян в данном отделе

Посмотрим второй отдел. В нем 25 тактов; первая ритмо-формула отсутствует среди них, но они скреплены самостоятельными формулами не менее плотно. Не приводя нотных примеров, обозначу эти формулы: одну—как ab (ибо она двутакт), а другую— cd . Тогда сразу будет видна конструкция: $2\ ab : abb : c : 4b : 5c : 3cd$ и два переходных такта. Обратив внимание на то, как умно c вклинено между abb и $4b$, мы поймем смысл спайки. Третий отдел включает в себе 13 тактов и в них десять раз повторяется первоформула. Я еще не включил в рассмотрение связующую группы тактов фанфару медных духовых—один из ее видов:



Пример 33.

и несколько условно считал основную формулу за одноктакт. Если же принять ее за тритакт с двумя тождественными тактами и третьим тактом, в котором повторяется основная гармония (пример на стр. 62), если иметь в виду возможности расширения и укорачивания тритакта, перестановки, развертывания и свертывания заключающегося в нем материала, то конструкция первого и третьего отделов станет еще более последовательной и органичной. Обозначим тритакт-первоформулу как А, связующую фанфару с сопровождающими ее ритмическими переборами как В. Изменения тритакта—Аv. Получится в первом отделе такое группо-ритмическое соотношение: (А : Аv) + + (В : Аv) + Аv, а в третьем: (В) + А : Аv ¹⁾.

«Величание избранной» непосредственно переходит в
ВЗЫВАНИЕ К ПРАОТЦАМ

Этот эпизод представляется мне наименее ценным из всей музыки «Весны». Воображение словно бы изменило тут композитору. Получилась довольно бледная и бесцветная архаическая концепция. За повторяющимися пять раз повелительными жестами басов, виолончелей, литавр, валторн и бас-кларнета оркестр, постоянно варьируя, интонирует хорообразную псалмодию:



Пример 34.

¹⁾ Сколько написано сугубо правильных периодов по 8 и 16 тактов, в которых не собрать материала в ритмическом отношении так, как его собрал Стравинский, не отделяя ритма от интонаций и не абстрагируя его!

ДЕЙСТВО ПРАОТЦЕВ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ,

непосредственно примыкая к «взыванию», заключает в себе множество интереснейших интонаций, сурово-колоритных и сурово-характерных. Медленная поступь (*lento*, четверть=50). Мерный четырехдольный ритм: валторны, виолончели и контрабасы, потом все струнные *pizzicato* и б. барабан ударяют четверти, а литавры с бубном выбивают за ними восьмые. На этих тяжелых биениях пульса рельефно вырисовывается диалог-импровизация английского рожка и альтовой флейты



Пример 35.

Колорит мрачнеет: зловещее осеннее дуновение (альтовая флейта на фоне фаготов, рожка и альтов) завладевает вниманием и заставляет насторожиться. Трубы с сурдинами на данном фоне, еще углубленном валторнами, начинают «причитывать»



Пример 36.

Шорох и шелест скрипок с сурдинами присоединяются к холодному течению воздуха флейт. Вдруг налетает течение волшебной музыки: флейты продолжают вести

свою линию, но вокруг них совершается что-то подобное «осеннему обновлению» природы, когда неожиданно среди запаха тления и посреди увядания повеет весенним теплом: кларнетные переливы, «щебетание» флейты-пикколо, б. флейты, высокой трубы и обыкновенной с сурдиной, со скрипками *sul ponticello*, «сухой» заглушенный «перезвон» труб и тромбонов с сурдинами (ходы по квартам), с *pizzicato* струнных и «качаниями» фаготов ¹⁾. Таков фон, на котором гобой и валторны напряженно интонируют предшествующее «заклинание» труб. Этот эпизод приводит к изложению нового материала с не менее характерной звучностью, при чем «перезвон» (глухой, «деревянный») становится еще более выразительным:



Пример 37.

Сумрачный жуткий колорит. Явление «образов нездешнего». Страницы музыки такого рода и настроения постоянно удаются Стравинскому: напомним про ледяное дыхание смерти в «Петрушке», про антракт и «хор привидений» («дела» или совесть умирающего императора) в 3 действии «Соловья», про некоторые эпизоды в «Жар-птице». Применение «сухого», без отражений потухающего в застывшем воздухе *pizzicato* и холодного шелеста струнных

¹⁾ И здесь следует напомнить о «перезвонах» (пробуждение «Кашеева царства») в «Жар-птице».

с сурдинами—очень характерная черта в колорите Стравинского. Мне всегда кажется, что здесь есть какая-то странная связь с древним раскольникским культом: с «деревянными» звуками била в глухих лесах, с суровой «службой» среди ночной мглы, в глуши, при неумирающей в тлении и угасании сознания веры в возможность оживления мертвого прошлого. Атавистическое претворение мечты Египта? Позднее отражение первобытного анимизма с культом предков? Не все ли равно, что за неведомые импульсы дают работу воображению и питают его, если в результате получаются художественно ценные представления и образы, заостряющие наше чувство жизни и углубляющие его.

В творчестве Стравинского эти жуткие и необычные звучания: «осеннее веяние», «холодно-воздушное течение», «приглушенный треск», «скользящие бесшумно шелесты», «заглушенный звон», «мерцающее тихое пламя»—составляют важный и существенный элемент, уравнивая другие светлые, сочные и яркие настроения и краски его музыки. Все приведенные мною аналогии при всей их условности и приблизительности, все-таки, неизбежны в тех случаях, когда хочется перевести язык музыки на язык понятий и представлений. Их мыслимо заменить иными, быть может, более точными, но мне лично хотелось только сказать, что эта сфера звучаний, каковы бы ни были ее биологические и психо-физиологические предпосылки, сообщает нашим впечатлениям от музыки Стравинского особенные «призвуки»: настороженность, чуткость, вслушивание в глубину (подобно напряженному взглядыванию вдаль), обостренность звуко-касания, ощущение заполненности звуками тишины и безмолвия. Все это обогащает жизненный опыт. «Образы нездешнего» оказываются ни чем иным, как пронизательным вниканием

и вслушиванием в то, что поверхностному уху представляется тишиной, как иное далекое пространство невооруженному глазу кажется пустотой.

Следующая стадия «действия праотцев» — еще более насыщенная перезвонами, «ударностью» и шелестами — «пение» валторнами попевки заклинания. После этого напряжение стихает, и музыка возвращается к первому диалогу. Только теперь его ведут басовая труба и альтовая флейта, а развивают кларнеты и бас-кларнеты на фоне мерного биения пульса струнных *pizzicato* и ударных (пример 38). Поразительно, что здесь Стравинский продолжает развивать области психологически «выразительнейших» интонаций деревянных духовых инструментов, особенно кларнетов и фаготов, по пути с Чайковским. В «Пиковой даме» (монолог графини и другие эпизоды), в скерцо шестой симфонии, в «Иоланте», в «Манфреде», в «Щелкунчике» («характерные» выступления бас-кларнета в вариации феи во втором акте) — можно найти множество аналогичных примеров. Очевидно, данная преемственность в выражении настроений, связанных с чувствованиями страха, холода, старости, угасающей и угасшей жизни, увядания, тления и смерти, является не случайной, ибо мы имеем здесь дело не с подражанием удачным приемам, а с углублением и дальнейшим развитием данных импульсов.

В «действе праотцев» и, особенно, в заключительной стадии его это становится особенно показательным. Мне еще придется вернуться к данной теме в главе об опере «Соловей». Здесь добавлю только, что скепсис Чайковского (неверие в «нездешнее», в загробную жизнь сознания и т. п.) вызвал в нем обостренное чувствование смерти и всех связанных с ним представлений, и что от этого же скепсиса возник в его музыке гротеск: ощущение нелепой причудливости творчески насыщенной жизни,

приводящей к пустоте и к уничтожению столь хитро-
умной машины, как сознание личности, действующей и

The musical score consists of two systems, each with four staves. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The first system includes markings such as *clar*, *viol. alla turca*, *ppp*, and *clar. bass*. The second system includes *perdendosi* and *pp*. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Пример 38.

созидающей, «Паническое чувство» и «образы нездешнего» в «Весне Священной» у Стравинского (в «Жар-птице» и в «Соловье» тоже) идет, повидимому, из иных предпосылок, но в одинаковой степени связаны с гротеском и иронией над жизнью (кукольность). Разница как будто в том, что Чайковский ближе к Достоевскому в своем гротеске, а Стравинский — к Пушкину. Не имеем ли мы в обоих случаях характерное русское чувство: преодоление религиозности и ощущений ирреального и вместе с тем страх и ужас перед открывающейся пустотой? После почти тысячелетней доверчивой и наивной веры и при отсутствии в стране периода реформации иначе и быть не могло; русское художественное сознание не могло сразу до конца освободиться от атавистических наслоений и смело сказать «здравствуй жизнь», как Брунгильда в «Зигфриде». Но основание ждать этого признания от Стравинского имеется, потому что уже не раз он соприкасался с светлым и сильным чувством радости жизни ради жизни, ради ощущения пребывания в ее потоке. К этому он пришел не только через чувство природы, как и в сказке умиравший китайский император с его «здравствуйте», но через общение в интенсивном переживании радости существования вместе с толпой, с людской массой, в едином порыве к «игре», к кающемуся бесцельным расточению свободной энергии. Имею в виду народные сцены в «Петрушке» и «Красный стол» в «Свадебке», по своему языческому ощущению жизни равный пиру в «Руслане». Соприкосновение с Чайковским и здесь налицо, ибо не надо забывать светлую «Спящую красавицу», финалы большинства его симфоний и удивительный размах и мастерство в передаче тех «действ», где выступает на первый план «игра», празднество, людность, массовое чувствование (хотя бы первый акт «Чародейки»).

Все этапы действия второй части «Весны священной» связаны друг с другом, переходят друг в друга и подготавливают одно другое. Так и теперь, в конце «действия прародцев», диалог кларнетов «переводит» нас в заключительную стадию разворачивания трагедии человечества, еще не осознавшего своей власти над природой и стихией — к жертвенной «пляске избранницы». По ассоциации всплывает образ Ифигении.

То, что здесь в «Весне священной» высшая точка действия воплощается не в слове и не в пении, а в танце, бесконечно углубляет и в то же время делает более напряженной и страстной всю ситуацию. Пляска избранницы, экзальтированная и насыщенная фанатическим энтузиазмом, совершенно независимо от сюжета выразительно передает состояние экстаза и первого подъема человека, на долю которого выпадает опасный, связанный с риском для его жизни, подвиг. Мы можем отринуть все архаические предпосылки действия «Весны священной», но идея личной жертвы, постепенно симфонически развиваемая и вытекающая из чувствований первой части (совместное радование обновлению жизни в играх и плясках «всех как один»), идея необособленности личной жизни от жизни массы остается жить. Ее-то и передает динамически музыка, независимо от обстановки и костюмов, верований и обрядов, ибо Стравинскому здесь чужды стилизация и внешняя описательность, чужды эпоха, быт, жанр, пейзаж и т. п. Одна звуковая динамика и стремление свести к минимуму все музыкально-формальные предпосылки, все стилизующие материал средства, все эмоционально-красивые фразы, словом, все элементы, мешающие непосредственному проявлению стихийных свойств музыки, сдерживаемых только ритмом.

Ритм и звуко-комплексы, вернее, ритм, как конструктивное начало, и организуемый им звучащий материал

поставлены лицом к лицу без посредствующих факторов: орнамент, тема, мелодическое образование, гармоническое голосоведение не могут иметь здесь самостоятельного значения. Выбран некий ряд комплексов звучаний. Этот ряд подчинен ритмическим принципам перестановок и перемещений, разворачиванию и сокращению (укорачиванию), динамическим принципам распухания, наполнения и сжатия комплексов, утолщения и утончения линий, наложению и разрыхлению, накоплению и расточению материала, и наконец, энергетике напряжения и разряда. Свойства и характер материала сами показывают, какими способами и приемами обработки подлежит пользоваться в каждом данном случае, но, конечно, схоластика и рутинизм, предписывающие пользоваться только одними раз навсегда выведенными из опыта или рационально обоснованными «правилами», тут сметены без остатка. В основе продвижения музыки положен принцип импровизации: повторные движения от толчка, от импульса, от отправной точки, каждый раз с более широким охватом материала. Сцепление и наложение комплексов, линий и тембров обусловлено их тождеством или контрастом, вызывающими потребность новых комбинаций. Вместо равномерных ударений на первой части такта через определенное число долей, вводится группировка неравномерных тактов по акцентам, по «ударности» и силе притяжения опорно-интонационных точек. Линия может принимать мелодический образ, а может и не принимать. Мелодия—лишь частный случай, одно из воплощений линейности, самый основной вид которой—интонация ритмических долей с помощью «ударных» инструментов. Поэтому группы ударных инструментов дифференцируются и уточняются: их интонации различаются по высотности, интенсивности и степени подвижности. В «Свадебке» и

в «Сказке о беглом солдате и чорте» Стравинский доводит использование их до высокой степени совершенства и тем возвращает музыку к первоисточкам ее культуры, богатства которой в течение стольких лет были окутаны забвением.

Но и в чистой мелодике, т. е. в интонационных линиях, в которых высотность, интенсивность и подвижность связаны еще напевностью, динамикой дыхания, непрерывностью звучащего тока и отбором организующих лады чистых интонаций (без примеси шумов) — Стравинский указывает новые пути, опять-таки взрыхляя старую почву. Человечество в «музыке устной традиции» — в своей исконной культуре мелоса — давно обогнало грубые и ограниченные способы обработки линейно-данного материала, к которым прибегает гармоническая, основанная на принципе гомофонии (уподобление всех голосов одному мелодизирующему голосу) музыка.

Русское народное музыкальное творчество не стало, поэтому, для Стравинского только материалом для обработки по чуждым самому материалу принципам (как это нередко случалось), а превратилось в его органически развившийся язык. Усвоение культуры мелоса естественно привело к тому, что не Стравинский навязывает народной мелодике чуждые ей свойства, а она указывает ему своими качествами, всей своей жизнью и своим развитием путь к закономерному претворению материала.

В это необходимо вникнуть, потому что иначе нет доступа к пониманию творчества Стравинского. Не механическое деление на периоды, предложения, фразы, мотивы вскрывает структуру мелодической ткани, а наблюдение за движением и взаимоотношениями сходных и несходных мотивных образований, групп или тонов лада, которые повторяются и комбинируются в той или иной мелодической ситуации. Я называю эти объединения тонов

попевками, а в инструментальной музыке — иногда наигрышами (в тех случаях, когда попевка имеет явно инструментальный характер, часто даже с узорами). Но дело не только в термине, хотя я считаю «попевку» очень удобным термином в силу его органичности. Дело в принципе: мелодическая ткань в динамическом воззрении на музыку понимается, как живая ткань, в которой «попевки» играют роль подвижных, постоянно видоизменяющихся «клеток». Наблюдения за изменчивой импровизационной природой народной песни и за эволюцией европейской полифонии убедили меня в этом глубоко. Найдя в последних произведениях Стравинского (особенно в «Байке» и в «Свадебке») подтверждение тех же принципов, я уже не могу не быть убежденным в органичности и в жизненной целесообразности его творчества, каким бы чудовищным извращением привычных методов сочинения оно ни казалось нашим отсталым современникам. Люди, которые боятся отойти от заученных истин, всегда ради инстинкта самосохранения начинают ругать непонятные им явления, а доверяющее им мещанство, боясь крушения традиций, поощряет схоластику и поддерживает омертвелые истины. Все это понятно. Если угодно, то даже необходимо, чтобы новое и молодое искусство могло закалиться в борьбе. Но с этим, все-таки, надо бороться, потому что иначе музыка перестанет быть выразительнейшей сферой мыслей и чувствований современного человечества.

Я остановился на изложении основных свойств и предпосылок стиля Стравинского средней полосы его творчества (от «Весны») перед анализом заключительной «пляски избраницы», потому что эта интенсивнейшая пляска была в свое время на ряду с гениальным вступлением и некоторыми другими моментами самым непонятным и пугающим достижением композитора. Теперь видно, что

как от вступления, так и от нее больше всего идет нить к последующим сочинениям Стравинского. Чтобы не делать после «Весны священной» отдельной главы («предпосылки стиля Стравинского») и чтобы после ознакомления с «пляской» опять не возвращаться к тому, о чем все равно пришлось бы говорить при ее разборе, я прибегнул к необходимому отступлению и к краткому обоснованию всего дальнейшего. И в «Соловье», и в «Байке», и в «Солдате», и в «Свадебке» и теперь в «новом инструментальном стиле» Стравинского развиваются только что указанные предпосылки, проистекающие из динамической сущности музыки, из соотношений ритма и «ударности», ритма и звукокомплексов и из культуры мелоса. Лишь конструктивные принципы становятся устойчивее и последовательнее в чисто музыкальном отношении в связи с временным отходом композитора от театра.

ВЕЛИКАЯ СВЯЩЕННАЯ ПЛЯСКА

Для нее характерен, прежде всего, «неравномерный такт» — еще сильнее, чем это было заметно в «величании избранной». На первый взгляд ничего не видно, кроме сплошной пестроты стоп или «метрических узоров» при единице времени, равной одной восьмой ($= 126$). Первые двенадцать тактов идут, например, таким ходом:

$$\underline{3 + 5 + 3 + 4 + 5 + 3 + 4 + 3 + 3 + 5 + 4 + 3}$$

16

Но эта пестрота кажущаяся. И если не останавливаться на первом впечатлении, то вскоре же можно заметить в пляске закономерность конструкции и установить основные стадии движения. Их пять. Для удобства обозначу их по цифрам малой партитуры «Весны священной» и по тактам четырехручного клавирауссуга. Первая стадия от

цифры 142 до 149 заключает в себе 29 тактов (стр. 73—74 клавира); вторая от 149 до 167 длится 82 такта (74—79 стр.); третья от 167 до 174 продолжается 29 тактов (стр. 80—81); четвертая от 174 до 186 заключает в себе 53 такта (стр. 81—85) и пятая от 186 до конца длится на протяжении 60 тактов (стр. 85—89), суммируя первую и третью стадию движения, так как базируется на тождественном материале. В дальнейшем я пытаюсь описать чисто динамический процесс разворачивания музыки «пляски» и стараюсь выделить вехи и линию этого процесса, не касаясь анализа состава звуко-элементов (гармонические и ритмические комплексы и их инструментальное воплощение).

За основные ритмо-интонационные группы или точки отправления можно принять следующие звуко-комплексы (а и b):



Пример 39.

Первый вид движения «пляски» — это трехкратное проведение первого комплекса (а), считая вершинами его десятый и четырнадцатый такты. Если же принимать во внимание основной тритакт (в примере отмечен лигой), как

концентрированный комплекс, то мы имеем семь его появлений на 29 тактов. Говорю появлений, а не повторов, потому что каждый раз имеется хоть незначительный вариант—или перестановка или количественное изменение. Следующий важный комплекс дан в предшествующем примере (b) только в начальном облике, так как его доли все время ритмически перемещаются. На нем вырастает характерная попевка (сперва у тромбонов):



Пример 40.

Развитие, которое получается из соотношения второго ритмо-комплекса с перебивающей его только что приведенной «фанфарой», поражает своей длительностью (82 такта), при сплошном напряжении. Эта вторая стадия движения «пляски» имеет два ясных подразделения. Первый под'ем включает 59 тактов, из которых 10 последних—предел под'ема, его грань: проведение ритмического комплекса (b) полным оркестром в широком диапазоне (цифры 159—161 мал. партитуры) на основном комплексе D, A, f, b, es¹, fis¹, a¹, etc. (т. е., собственно, терц-децим-аккорде). Второе подразделение занимает 23 такта под'ема с 9 последними тактами широчайшего проведения. Оба под'ема не завершаются, а срезаются на резком срыве. «Срезывание» движения является одним из любимых приемов Стравинского. Оба под'ема—чисто динамического порядка. Напряжение их обусловлено противопоставлением ритмического комплекса (b) и «фанфары» (c), перемещениями этого материала и различной группировкой его. Перемещения чаще всего двух видов: с сильной доли такта

на затакт, благодаря чему изменяется центр тяжести данного комплекса и возникает «синкопность», и путем раздвигания или сдвигания отдельных долей комплекса. Возьмем, например, ритмический комплекс (b) в его основном виде и в вариантах в течение первого и второго подъема второй стадии танца.

Это соотношение может быть изменено так:



Пример 41.

Присоединив к этой «линии» пересекающую ее «попевку—фанфару», можно получить ряд выразительнейших ритмо-перебоев и борьбу акцентов.

Третья стадия движения танца является повторением первой (29 тактов), но полутонном ниже, также со срывом в конце.

Четвертая стадия (*sostenuto*, четверть=126) дает новый материал. Это:

а) ритмический комплекс (*basso ostinato*):



Пример 42.

б) маршевая попевка, используемая на этом фоне как мелодический элемент в основном виде и в увеличении, а также с перестановками (См. прим. 43).

В развитии главное участие принимают медные духовые (трубы, валторны, тромбоны *glissando*) и ударные (литавры, тамтам, б. барабан). Дикий воинственный и фанфарный характер этого эпизода является великолепным контрастом экстатически-судорожному первому движению пляса. В то же время при всей своей контрастности он



Пример 43.

оказывается отлично подготовленным фанфарообразной попевкой (с), фигурировавшей во второй стадии движения. В центре этого воинственного эпизода, прорезывая его развитие, вклинивается основной комплекс танца (в виде пятитакта). Получается остроумное применение принципа рондо: «рефрен» выступает, как «связь» и как краткая «памятка», и драматизирует движение, чтобы весь эпизод не звучал бы как отдельно проходящее самостоятельное движение. Этот «разрез» действует ошеломляюще при рельефном и абсолютно точном исполнении данного места даже на фортепьяно. Развитие четвертой стадии движения длится еще 22 такта, и таким образом вся она заключает в себе 53 такта. Надо заметить, что после «разреза» или введения перво-элемента марш не повторяется просто, а развивается в сторону все большего динамического напряжения. Ритмическая остиная басовая формула интонируется теперь не в басовом регистре только, а проходит паискось сверху вниз через весь диапазон оркестра. Например: во время яркого проведения скрипками, кларнетами и флейтами мотива марша его прорезывают, как молнии, следующие фразы:



Пример 44.

Ткань усложняется, кроме того, имитациями маршевой попевки валторнами, glissando тромбонов, ревом труб и грохотом ударных, отвечающих раскатами грома на зигзаги труб и флейт.

Пятая заключительная стадия движения «пляски» построена на интенсивном использовании материала первой стадии (основной ритмический комплекс интонируется здесь квартой ниже, т. е. находится в доминантовом отношении к первоначальному проведению). Интенсивность выражается в ряде подробностей: разбег к первой высокой точке (e^2) протекает в течение не десяти тактов, а четырнадцати; увеличено количество под'емов и срывов, также как введены резкие контрасты силы звучаний (ff и p). После восхождения к первой высокой точке (e^2) следует на схожем материале под'ем к e^3 . Когда вторая высокая точка (e^3) не только достигнута, но и становится привычной, она

сама превращается в переходную ступень к следующей точке f^3 . Последняя сперва только затрагивается, потом повторяется несколько раз, пока не усваивается. Тогда в самый последний момент происходит еще одно лаконичное восхождение: g^2 , c^3 , e^3 , f^3 , за этим рядом краткая пауза, а за ней следует резкий удар, tremolo («трение») скрипок на fis^3 и sol^3 и взлет флейты к gis^3 . Прыжок скрипок и флейты к la^3 и la^4 , и резкий срыв вниз в тонику Re. Вершина достигнута, путь пройден, при чем в самый последний момент решительными и быстрыми шагами, в сравнении с постепенностью подъема от a к a^1 , затем к e^2 , a^2 , e^3 , f^3 и т. д. с промежуточными ступенями. Не следует забывать, что каждый «прыжок» сейчас же вызывает шаг назад. Достигнутое e^2 вызывает обратно движение в c^2 , достигнутое a^2 и h^2 возвращаются в g^2 , движение вверх от g^2 к c^3 и e^3 под ряд вызывает скачок вниз на октаву и т. д.

Таким же образом, в первой стадии пляски интонационная линия, базируясь на D и начинаясь от d^2 (мелодическая точка), достигает a^3 и, коснувшись его, падает обратно в d^2 , новый подъем приводит к a^3 и b^3 ; от b^3 интонация падает в a^2 и обрывается. В третьей стадии, базируясь на Cis (вводный тон по отношению к басовому голосу первой стадии) и отираваясь от cis^2 , интонационная линия добирается до gis^2 , слегка касается a^3 и откидывается в gis^2 (вводный тон по отношению последней стадии). В последней стадии, идя от a малой октавы и опираясь на A контр-октавы, она доходит до a^3 уже без захвата над ней стоящего полутона, т. е. проделывает путь в три октавы при диапазоне в пять октав. Обратим внимание на достигаемые каждый раз точки: в первой стадии от d^2 к— a^3b^3 и обратно—к a^2 , второй от cis^2 к gis^3 , a^3 и обратно—к gis^2 , в третьей от a , a^1 , e^2 и a^2 к e^3 , f^3 , g^3 , gis^3 и a^3 . Ясно, что достигнутые в первой и в третьей стадии a^3 , b^3

и $gis^3 a^3$ должны вызвать устойчивое a^3 , ибо b^3 и gis^3 обладают сильнейшей тягой в a^3 , как два вводных тона сверху и снизу.

Мимолетное проведение основного комплекса в середине четвертой стадии (маршеобразной) не играет роли в интонационном восхождении, потому что держится на одном уровне (d^2 , e^2 , cis^2 , c^2). Но оно имеет значение в гармоническом плане. В первой стадии преобладает в басу D-тоника альтерированного мажоро-минорного лада, во второй—бас идет от d к D , отсюда к F , затем через Fis , Gis , H и His к появлению в третьей стадии в качестве фундамента— cis , т. е. вводного тона к предшествующей тонике D . В четвертой стадии устоем служит вышеуказанный оstinатный комплекс (пример 42) с A , как нижним голосом. В мелосе упорно преобладает звук d , а проходящее проведение основного комплекса показывает D , как устой. В пятой стадии опорой является тот же звук A , естественно переходящий в конце в первоначальную тонику D . В силу всего сказанного мимолетное появление основного комплекса в разрезе четвертой стадии является необходимым в плане функционально-гармоническом.

Чтобы сделать мелодическое восхождение к последней стадии более наглядным, потому что оно происходит сложнее, чем было мною схематизировано, я выписываю ритмо-интонационную линию восхождения (пример 45).

Все сказанное в достаточной мере указывает на внутреннюю закономерность и обоснованность концепции «пляски». Только при нежелании вникнуть в новые средства выражения можно говорить об ее хаотичности и сумбурности. «Пляска», как финал, является максимальным напряжением музыки не только второй части, но и всего действия. В развитии же симфонической идеи от вступления

ко второй части до конца она — необходимое завершение, ибо звучит как преодоление «панического чувства» в идее жертвы, в экзальтации, в энтузиастическом порыве.

Каждое из звеньев «Весны священной» обнаруживает своеобразное разрешение новой проблемы, в каждом творческое воображение композитора находит возможным проявить себя ярко и оригинально. Оригинальность эта не причуды ради, потому что исходит она от органических



Пример 45.

и естественных предпосылок. Чтобы понять это, стоит только отчасти расширить круг наших обычных представлений о дозволенном и недозволенном в музыке и взглянуть на технические предписания, как на преходящее и каждой

эпохе присущее самоограничение. Стравинский свободно распоряжается непривычными, но глубоко в европейской музыкальной культуре коренившимися ритмами и интонациями. Надо постараться уяснить себе их закономерность, и тогда все его мастерство становится вполне объяснимым. Но и без объяснений сама музыка своей пластикой, своими актуальными ритмами, своей глубоко захватывающей новизной, своей динамикой утверждает свою правоту. Не может не оказать бодрящего влияния и не победить инертности столь колоссальный размах творческой энергии, как он сказался в «Весне». Многое потом уравнилось, получило новый уклон, отшлифовалось в дальнейшей работе композитора, но семена и зерна последующих всходов были посеяны здесь в дерзком замысле, родившемся на грани двух эпох в жизни композитора: юной расточительности и мужественной зрелости. Размах «Весны» был так интенсивен, ее динамическое содержание, ее жизненный тонус и формальные проблемы, заданные в ней, так новы и смелы, что композитор сам не сразу пошел по пути, перед ним неожиданно открывшемуся, и лишь постепенно развивал найденные новые ритмо-интонационные возможности. «Свадебка» в полной мере выросла из обусловленных здесь и в «Петрушке» предпосылок и является, конечно, уже всецело совершенным произведением, которого, однако, не было бы без «Весны». Больше того, думается, что на новом пути своем, если даже он пойдет вне театра, Стравинский не обойдется без симфонических концепций, намеченных им в обоих вступлениях и в иных пронзительных моментах внешнего языческого действия—там, где принцип танцевальной сюиты не препятствовал симфоническому росту.

После «Весны священной» Стравинский вернулся к лирической сказке «Соловей», первый акт которой был

написан еще в 1909 году в атмосфере импрессионизма, экзотики и «мир-искуснической» «китайщины». Так «Соловей» был дан, поставлен и принят публикой в 1914 г. в Париже перед войной. Сейчас видно, что это произведение заглядывало глубже, и что оно по мере движения музыки к третьему действию освобождается, а в третьем действии уже совсем освободилось от игры в стилизованный Китай. Но «Соловей» был и остался произведением переходной поры и в силу этого не спаянным. Неровность и неуравновешенность в произведениях буйных, дерзких и юных бывает совсем не плохим качеством. Но неспаянность в произведении не дерзком и не буйном, а только красиво-изысканном и глубоко-созерцательном, всегда бывает досадной. Три акта «Соловья» — три этапа творчества, и среди них третий акт самый пронзительный, самый необычный и вместе с тем самый русский, хотя и самый романтический. К анализу «Соловья», после этого необходимого перехода, я приступаю с желанием указать на непреходящее и ценное в нем среди только милого и уютного.

«СОЛОВЕЙ»

Лирическая сказка в трех актах Игоря Стравинского и С. С. Митусова по Андерсену

Вступление

Larghetto (восьмая = 92). Начало говорит и о Дебюсси, и о Мусоргском. Оно — идиллически-уютное и элегически-нежное. Тихо и покойно реющие легкие, прозрачные облака. В центре вступления на этом красивом фоне рельефно извивается изысканно мечтательный напев. Развиваясь, он переходит в томную жалобу и истает, не сопротивляясь, в нисходящих секвенциях. На миг звучит одна выдержанная нота, и над ней опять всплывает в несколько измененном виде основной гармонический фон.

Занавес. Ночной пейзаж. Берег моря. Опушка леса. В глубине сцены рыбак в челноке. Несколько тактов переходной музыки: ритмы колышащейся морской волны смешиваются с мерным движением облаков (кусочек мотива вступления). Второе larghetto (восьмая = 60) — очаровательная песня рыбака при всплесках вод. Далее речитатив: мечтатель-рыбак, повидимому, китайский Руссо XX века (не японский ли? — потому что прелестный музыкальный пейзаж Стравинского можно сравнить с таковыми же в японской живописи), поджидает соловья и в нежнейших фиоритурах выражает свой восторг. Опять наивно идиллический C-dur: песня повторяется. Ее сменяет голос соловья: сперва инструментальная — узорчатая импро-

визация, потом лирическое томное ариозо *ges-dur* (высокое сопрано). Все очень изящно и хрупко: соловей не лесной, а салонный, фарфоровый, но производства русского, так как характер мелоса и сопровождения (колышущиеся и шелестящие триоли, нисходящие большие терции) указывает на стиль романсов и ариозо русских опер, претворенный в атмосфере французского влияния. Кузьмин и Верлан, Римский-Корсаков и Дебюсси. Но в целом, все это уже не «культ учителей-предков», а свое мышление, только робкое, выражающееся не столько в новизне средств, сколько в выборе их, красивом и остроумном. Соловья прерывают входящие камергер, бонза, придворные и кухарочка (символ простой и доверчивой «натуры» в условностях дворца). Их гротескный выход уже говорит об ином Стравинском. Потешна неуклюжая фраза, характеризующая камергера, потешна и вся речь его, построенная на преобладании скачков по уменьшенным квинтам и «тритонам». Бонза подстать ему. Наоборот, кухарочка насквозь идилична и чувствительна (ее лирика во вкусе созерцаний «из Майкова» Римского-Корсакова). Диалог этих трех персонажей при участии поддакивающего хора забавен и смешен в гротескных моментах, но более слаб в лирических «интермедцо» кухарочки. Благодаря же некоторой монотонности ритмов сопровождения (слишком много пресловутой триольности!), вялости рисунка и поступи, он кажется даже растянутым. Импровизация соловья (инструментальная), уже на известном, но варьируемом материале, прерывает «ошибки» вельмож, принимавших за его пение мычанье коровы и кваканье лягушек. Мне не нравится, что пение живого «соловья» оба раза предваряется инструментальными узорчатыми наигрышами: они получают характер вступлений («заставок») перед соловьиными романсами и раздваивают цельность образа. Это очень досадно.

На вежливые и церемонные приглашения вельмож соловей отвечает изысканным ариозо («стиль рококо конца русской империи») о том, что хотя, его соловьиным песням «всего приятнее внимать в лесу глухом, в тиши ночной рассвета», все ж, если императору угодно, он, соловей, готов отправиться во дворец. Придворные, удовлетворенные счастливо выполненной миссией, уходят (материал первого диалога). Действие возвращается к исходной точке — к песне рыбака и ею заканчивается. Песня эта вместе со вступлением, безусловно, лучшие моменты первого акта.

Действие второе «Соловья» любопытно смещением приемов описательных и выразительных, жанра и красивой экспрессии. Но жанр в сочном импрессионистском преломлении преобладает. Действие предваряется золотисто-звончатым и красочно-переливчатым антрактом («сквозники»). Эта музыка играется при спущенных тюлевых занавесах. «Фантастическое скерцо» — так можно назвать, пользуясь именем одного из ранних сочинений композитора, этот антракт. Музыка, золотисто-алюминированная и нежно фарфоровая, является прелестной ажурной иллюстрацией слов хора: «пусть к каждому цветку привяжут по колокольчику», «цветы звенят от дуновения ветра». Пятитонная гамма дает архаические «попевки», например, у хора:



Пример 46.

Движение музыки быстрое и легкое (presto, четверть = 144), звучания мелькают, рождаются и исчезают, как огни цветных фонариков, колеблемые ветром, как майские жуки,

снующие в траве и ветвях. Самое начало антракта своим *glissando* (арфа, ф-п., валторны, тромбоны) ослепляет, как ракета, неожиданно взвившаяся и послужившая сигналом к иллюминации и праздничной суете.

На вопросы о соловье кухарка отвечает в наивно-простодушном тоне: «маленькая серенькая птичка, ее в кустах едва заметить можно». Маленькое полу-ариозо, полу-речитатив—один из очаровательных моментов в этой партии с легким налетом интонаций Мусоргского. Хор прерывает ее своими прежними возгласами («огни горят»). Сочетание архаических элементов с утонченными звенящими гармониями, нежная красочность и узорчатость колорита, хрупкость рисунка и вместе с тем живой темперамент и свежесть, ощутимые в музыке,—все это вместе создает впечатление сказочности и волшебства необычного порядка.

Следующий еще более изысканный и пестро-разряженный пышно-цветистый, но не массивный, не грузный, «китайский марш» еще сильнее поддерживает впечатление новизны. Как импрессионистская жанровая сцена, он изумителен. Первый момент сразу дает сочетание трех ритмически-различных линий: «прыжки» вниз флейт, арф и скрипок, «Фейерверочное колесо» — триоли виолончелей и «китайскую» ломаную тему фаготов (по квартам)



Пример 47.

Pizzicato и здесь производит впечатление «заглушенного перезвона» и своеобразного «хора» словно бы ударных, шелкающих инструментов. Это в особенности за-

метно, когда тема переходит к тромбонам и трубам и интонируется в ангемитонной гамме от D. Переходный тритакт (арфы, челеста и скрипки) ведет к новому тематическому варианту «китайской гаммы» (труба на фоне узоров фортепьяно и «пробега по квинтам» флейт и кларнетов).



Пример 48.

Челеста варьирует это дальше на фоне арфы (скачки по септимам и трехдольная группировка — опять впечатление «вертящегося колеса»), потом фортепьяно и скрипки *pizzicato* продолжают развитие мотива на фоне арф и виолончелей с контрабасами, перенявшими арфовые «круги»:



Пример 49.

Новый и на этот раз резкий перелом происходит в тот момент, когда «круг» или «колесо» передается тромбону и трубе и «вертится» с переборами. Поступь марша ускоряется, фаготы, потом трубы интонируют новый вариант темы:



Пример 50.

Высокий наигрыш маленького кларнета и узор флейт, а в низком регистре неуклюжие «шаги» трубы и фаготов гротескно варьируют пентатонный материал и возвращают марш к варианту первой стадии: тема квартами у труб, вращающееся движение септимами у альтов и скрипок. На «вращающемся» фоне проходит снова и второй «китайский мотив» марша (b), также сперва у трубы, но октавой выше, чем раньше, потом у флейт в окружении «перезвона» (челеста, фортепьяно). «Вращающееся движение» все время поддерживается и в некоторые моменты даже главенствует, пока его не сменяет пышное и торжественное проведение третьего (c) мотива марша, теперь у труб и у трубы на фоне терпких гармоний и на тяжелых «прыжках» по квинтам в нону фортепьяно, арф, виолончелей и контра-басов:



Пример 51.

За этим эффектно-церемониальным проведением следует заключительная стадия марша — в полном смысле слова музыкальный фейерверк: второй мотив марша, взятый теперь одновременно в гамме от g и d, крутится, как

колесо, в квинтах фаготов, валторн и виолончелей, среди аккордов «звона» фортепьяно и *pizzicato*, в вихре арф и ракетоподобных взлетов флейт и кларнетов. Праздничная, блестящая, огненно-красочная музыка.

Таким образом, весь марш состоит из двоякого проведения трех основных мотивов и эффектной фейерверочной коды. Любопытно, что одна из первоначальных ритмических предпосылок («вращательное движение» триолями) становится тематически связывающим и объединяющим марш «лейт-мотивом» «колеса» или «круга», при чем в коде это движение интонируется в облике одной из тем марша:



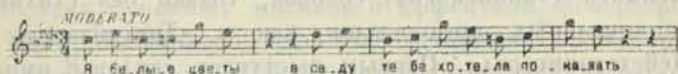
Пример 52.

Драматического действия до сих пор не было. Ни пейзаж и ни идиллия первого акта в своей интимности, ни пышный жанр начала второго акта еще не выходили из пределов звукописи и романской лирики. Только центр второго акта заключает в себе зачатки драмы. Содержание его выявляет в своеобразной форме «идею состязания певцов», давнюю легендарно-поэтическую идею, попавшую и в число оперных мотивов действия. У Стравинского она находит впоследствии применение себе в «Сказке о беглом солдате и чорте» (концертно-импровизационное соревнование), здесь же она развивается на почве борьбы двух начал в музыке: эмоционально-лирического с импровизацией, как принципом свободной композиции, и дыханием, как основой жизненного напряжения — с одной стороны, и инструментально-механического — «несвобод-

ного» и холодного с мертвенной динамикой (в которой чередуются сильная и слабая, большая и меньшая звучность без нюансов, равномерность и ровность тока без интонационных наполнений и отливов). В этом и заключается состязание певцов—живого соловья и искусственного («японского») соловья, только без стихийно-эмоциональных предпосылок, как в «Тангейзере» или «Мейстерзингерах». Первым выступает «соловей императора китайского», увы, опять, как и в первом действии, с предварительной инструментально изысканной каденцией (флейта). Его предестинное томное ариозо приводит в восторг императора. Еще бы, оно в достаточной мере пряное и бледное (не в смысле порицательном). Вокальная линия ариозо хрупкая и ломкая, полудекламационная, с паузами после каждого стиха и с постепенным расширением диапазона после очередного чередования под'ема и «понижания» или же возвращения к исходной точке: это частый у Стравинского прием мелодического продвижения.

«Ступенчатость» подъемов и разорванность ломких и хрупких линий характерны и для зыбкой мелодики «трех стихотворений из японской лирики», написанных Стравинским в течение 1912-13 гг. для голоса и инструментального ансамбля (2-х флейт, 1 кларнета и бас-кларнета, фортепьяно, 2-х скрипок, альты и виолончели). Нежный и прозрачный узор, изысканный подбор немногих цветов и красок, томный оранжерейно-душный характер музыки— вот основные черты «экзотического рококо» у Стравинского — преходящего стиля в развитии композитора, но имевшего большое значение для его вкуса и техники. В «Соловье» влияние этого стиля сильно сказалось, и, что особенно досадно, в мелодии соловья, интонации которого в сущности совсем не те, о каких мечтал в своей милой

и простодушной сказке Андерсен: в них и следа не осталось от лесной романтики и весенней свежести и прохлады, в них нет наивности и непосредственности. Вот одна из «линий» японской лирики (дается без сопровождения):



Пример 53.

Вот начальные песни соловья (обращаю опять внимание на смены б. и м. терций):



Пример 54.

Голос вьется среди стеклянных флажолетов арфы и фарфоровых колокольчиков челесты, среди скользящих «щебетаний» и шелеста скрипок с сурдинами и «сухого» перезвона фортепьяно и арфы. Конечно, очарование

такой соловьиной пияимной лирики несомненно, и оно независимо от сюжета и места действия. Но все же хорошо, что Стравинский быстро и легко освободился от этой приторной и завораживающей атмосферы. Удивительно, что как раз недалековидные «ругатели» и ненавистники творчества Стравинского восхваляют в нем только подобного рода лирику-рококо и особенно первый акт «Соловья» за его «чистоту», вкус и послушание заветам.

Гротеск-интермедия (дамы подражают пению соловья, набрав в рот воды и издавая булькающий звук) несколько затеняет создавшееся поэтическое настроение. Послы из Японии приносят в подарок императору Китая искусственного соловья. Остроумно слажено их церемонное приветствие: из пения вдвоем по типу *organum*'а (преимущественно архаическими квинтами, изысканно-альтерированными). «Игра искусственного соловья», повод для затейливых оркестровых выдумок, в некотором отношении наследует «курантам» Мусоргского и звучит презабавно. Фон: тремоло *pp* фортепьяно, кларнетов и арф, поддержанное одной виолончелью и одним контрабасом. «Щипки» скрипок *pizzicato*, «клокотание» флейт и нежный звон челесты. Эту ткань прорезывают «бездушные» механические рулады гобоя-соло:



Пример 55.

Тем временем, не дождавшись результатов непредвиденного сослзания, настоящий соловей улетел. Разгневанный император об'являет улетевшую птицу изгнанной из пределов государства, а искусственного соловья назначает придворным певцом. Сухо отчеканенные речитативы

императора, как и камергера, намеренно грубо-условны и властно-пелены своими тупыми «скачками» на широкие интервалы и своим резким лаконизмом. Приказ выслушивается молча.

Начинается обратное шествие во внутренние дворцовые покои. Это новый вариант «китайского марша», столь же пышный, но совсем сжатый. Песня рыбака, как голос природы, примыкает к маршу и завершает «бездейственное действие». Бездейственное в театральном смысле, в отношении же симфоническом зерна драмы имеются налицо. Холодная безжизненность дворца с его роскошным, но мертвым церемониалом и «игрушечностью» — вот одна сфера; одухотворенная и искренняя при всей своей изысканности лирика соловья и наивно идиллическая песня рыбака — вот другая, контрастирующая первой, сфера. Конечно, в театральном плане из этого сопоставления ничего не вытекает. В симфоническом же отношении драма намечена и может продолжаться.

Мертвенность и застылость дворцовой атмосферы усугубляется появлением нового «фактора»: смертью. Ей противопоставляется природа, как источник жизни: соловей вновь прилетает из леса и своей песней возвращает императору здоровье и силы. Для творчества Стравинского этот «сюжетный» момент оказался знаменательным. Вместе с ним он уходит из душной атмосферы экзотики и холодного импрессионизма. Он нащупывает здоровый путь живого выражения явлений, а не фиксирования впечатлений от них. Обогащающий сознание средой является русский народный мелос и инструментализм, а оздоравливающим средством — стихия скоморошества, глаума и потехи иронии и гротеска. Намечается путь и к «Свадебке» от солнечных страниц «Петрушки» и от стихийных сил, бушевавших в «Весне священной».

Потому ли, что тут примешались инстинктивно-органические стремления в самом творчестве или оттого, что в развитии действия оперы наметился сильный внутренний конфликт, но третий акт «Соловья» оказался самым глубоким, самым ценным и непреходящим. Соприкосновение со смертью всегда служило для русских композиторов стимулом к искренней глубокой и выразительной музыке, независимо от их верований и воззрений. Конечно, большую роль тут сыграло то, что между религиозным убеждением и верой в бессмертие и между непреложным с материалистической точки зрения фактом бесследного исчезновения личного сознания человечество «переживает» множество промежуточных стадий, вызванных непримиряющимся со смертью инстинктом жизни и эмоциями страха. Скептицизм—одна из этих стадий, и он тем сильнее, чем сильнее личное, художественное творческое воображение, столь упорно возвещающее власть жизни и, конечно, не легко примиряющееся с черной дырой «по ту сторону». Эта непримиренность и инстинктивный ужас перед концом и создают, как я уже говорил, мир жутких или фантастически-гротескных, «добрых или злых», благосклонных или неблагосклонных образов. Они иррациональны и иллюзорны, но они в то же время сильны и властны, потому что их вызывают непосредственные жизненные ощущения и эмоции. В «потустороннем» сильна не выдумка, ибо выдумка меняется с возрастом человечества и с успехами науки, а сильно то, что выдумку питает: непреодолимый ужас смерти, вовсе не вызванный только суеверием, а главным образом—инстинктом жизни. Как бы то ни было, но сопротивлению смерти человеческое искусство обязано высокохудожественными выразительнейшими созданиями, в которых горе и страх, скорбь и надежда содержат бесчисленное множество оттенков.

Русская жизнь всегда была трудной жизнью. Люди до-
ходили до того, что считали жизнь не только случайным,
но и напрасным даром. И когда скептицизм потряс при-
вычные и традиционные верования, родился гоголевский
гротеск, такой гротеск, что автор сам, испугавшись, запрятался
под убогую рясу. Среди русских музыкантов XIX века самый
гротескный Чайковский—и в этом его сила. Я знаю, что
мое утверждение непривычно, ибо на Чайковского все
еще смотрят глазами его эпохи, как на благодушного
сентиментального лирика. Бросим такую близорукость!
Если бы это было так, то отношение к нему было бы
отношением к Аренскому или Направнику—пассивным
иллюстраторам их эпохи. Но мы знаем, что Чайковского
можно или любить или ненавидеть, и в этом также его
сила. Дело в том, что он силен своим субъективным острым
жизнеощущением, а потому его музыку или любят или
ненавидят. Гротеск Чайковского соприкасается и с Толстым
и с Достоевским. Толстой, конечно, оттого так часто и
любил рассуждать о жизни и смерти, что любил первую
и боялся второй при всех своих верованиях. «Смерть
Ивана Ильича», так понравившаяся Чайковскому,—очень
показательная вещь. Достоевский, повидимому, тоже пу-
гался смерти, а потому и в отношении жизни, как и Го-
голь и как Диккенс, обладал одновременно острой чувстви-
тельностью и гротескным зрением. Чайковский нервно
перегибался из стороны в сторону: не веря в бессмертие,
но безумно любя жизнь и тоскуя по ее простоте и искрен-
ности, он все же боялся смерти, и страх этот вызывался
напором творческих сил, цеплявшихся за жизнь. Я уже
касался данной темы. Здесь мне хочется только подчерк-
нуть властность гротескных образов в его музыке и то,
что они вызвали в его воображении яркие и новые по
колориту инструментальные замыслы. Мысль о значимости

гротеска для понимания всего облика и творчества Чайковского не моя. Чуткий современник и друг его Ларош глубоко понимал это. Мне же эта мысль нужна здесь для объяснения инстинктивной тяги Стравинского к Чайковскому и соприкосновения путей, столь глубоко различных по материалу, характеру и качеству музыки художников. Откинув, однако, эмоционализм, как единственную предпосылку творчества Чайковского, нетрудно заметить много сходства между ними в музыкальной идеологии. И для того и для другого прония и гротеск — средство выпрямления своего отношения к миру. С одной стороны, не досадно умереть, если жизнь в людском преломлении так карикатурна, но, в то же время, смерть страшна, и ее образы жутки, потому что, все-таки, жизнь — стихия солнечная и радостная. Это у них у обоих.

Гротеск, становясь забавным, примиряет с жизнью целikom («Мавра»). Гротеск же кошмарный и прреальный засасывает в тину смертельного ужаса, и преодолеть его не легко. Замечательно, что «Щелкунчик», идя за «Пиковой дамой», явился освобождающим мысль от скепсиса произведением, как и «Пульчинелла» у Стравинского после «Сказки о беглом солдате и чорте» или «Прибаутки» и «Байка» после «Соловья», или как «Петрушка» после «Жар-Птицы». «Игра», «игрушечность» и там и тут. Далее, и у Чайковского и у Стравинского одинаковое отношение к народному творчеству: оно — материал органический, оно — живой, а не архаический язык, не предмет для обработок и стилизаций. Оба пришли к этой мысли не сразу, а начали с заимствований и инкрустаций напевов. Оба стали пользоваться народным музыкальным материалом не по предписанным правилам обработок, а на основе общих принципов оформления, свойственных самому материалу — и архаическому и современному. Чайковский стоял близко к быту

своего времени и к городской улице (отсюда так пугающая эстетов грубость и «вульгарность» его), а Стравинский — тоже и к городской и к деревенской улице, с ее многообразными интонациями, включая гармошку и частушку. Еще одно объединяющее их свойство (на которое я уже ссылался) лежит в стремлении быть среди людей, в шуме и сутолоке празднества, сообщать жизнь в коллективной душе, терять свое я и растворять его в массовых чувствованиях. И еще общее: тяга к итальянскому мелосу, к французской ясности и к стихии танца как в народном, так и обще-европейском преломлении.

Лично я сперва инстинктивно почувствовал близость Стравинского к Чайковскому через третий акт «Соловья», упустив наметившуюся родственность в «Весне». Заметил я тогда же еще на первых репетициях, что оптимистическая развязка в «Соловье» красива, но не очень убедительна в сравнении с выразительностью тех моментов, где чувствуется власть смерти. Фраза выздоровевшего императора «здравствуйте» звучит почти недоуменным вопросом, а заключающая оперу песнь рыбака, повторяясь в течение действия опять и опять, становится похожей на формальные книжные украшения: заставку, виньетки и концовку, как трубные фанфары перед картинами в «Сказке о Царе Салтане» Римского-Корсакова. Мне показалось, что Стравинский — на переломе, что и подтвердилось впоследствии. Обострение жизненного инстинкта, скепсиса и гротеск углубились впоследствии и открыли новые пути в сторону сильного.

Первые страницы (антракт и хор привидений) третьего акта «Соловья» поражают своей серьезностью, суровостью и конкретностью выражения: ничего для узора, для украшения, ничего для описания. Строгая повелительная фраза

тромбона (продолженная трубой) «открывает» музыку антракта:



Пример 56.

Другой важный «фактор» — мотив мрачного шествия теней с ударами в тамтам, как похоронного колокола (дворец готов к смерти властелина):



Пример 57.

Чередование этих элементов с вариантами на фоне, родственном холодному и бездушному колориту «игры искусственного соловья» (мотив «игры» проходит у трубы), составляет «содержание» первой стадии антракта. Во второй стадии повелительная фраза звучит тоном выше у трубы, а продолжается у валторны. У гобоя, как отдаленный отголосок, опять появляется «механическая попевка» из «игры». Начинается перезвон арф и челесты. Колорит мрачнеет. На глубоком фундаменте (нижнее ми виолончелей и контрабасов) валторны холодно интонируют мотив шествия теней в жутком преобразованном облике. Ансамбль деревянных духовых развивает мысль в еще более сумрачных и стонущих гротескных гармониях. Злобно повелительно повторяют свой мотив валторны (*fff*). На этот

раз скрипки подхватывают его и имитируют, шепча и шелестя. Наконец, все струнные в широком диапазоне движутся навстречу друг другу, словно сползают мрачные тени, становясь все плотнее и гуще. Перезвон (арфы, ф-п., тамтам). Хор привидений (умирающего императора тревожат его дела):



Пример 58.

Эта простая, как архаическое причитание, тема на трех нотах в ритме раскачиваемого колокола среди сурового колорита звучит подобно кошмарной неотвязной мысли. Бредовые испуганные интонации императора на погребальном фоне звучат жутко. Кошмар рассеивается только когда прилетает соловей. Его меланхолическая песнь-импровизация — лучший лирический момент во всей опере. Конечно, черты оранжереинной ариозности и романсности сказываются и здесь. Но их, все-таки, затуманивает более развитой и гибкий рисунок.

Прародина этой лирики — мечты Шемаханской царицы в «Золотом петушке» и им подобные сладостные вымыслы. Как все это теперь далеко от нас! И как странно, что такие хрупкие и нежные напевы должны были символизировать романтический жизненный порыв и песенную напряженность: ведь соловей своей песней прогоняет смерть! Но в «фарфоровой опере» все возможно, особенно когда мечта так соблазнительно красиво воплощена. И если подойти к сюжету не от динамики действия и явления и не от романтической стихии с ее могучим чувством природы, а от власти красоты звучаний и поэтической лирики,

то, кто знает, быть может, Стравинский тогда и был прав. Вспомнем в замысел. Соловей всегда являлся послем Эроса, весенним певцом любовной лирики, но лирики меланхолической, грустной и томной. Почему люди, стремясь к любви и охваченные страстью, бывают склонны к созерцательным состояниям и к тому же печальным — непонятно! Однако, образы эротической лирики подтверждают это, а народные свадебные песни и весь обряд имеют сходство с похоронными причитаниями и овеяны грустными предчувствиями.

Следующий за песней соловья диалог передает борьбу жизни и смерти. Смерть возвращает свои завоевания — лишь бы до рассвета слушать песни соловья. Он в ответ поет песни еще грустнее и еще нежно-печальнее «про сад умерших, про мох могил забытых». Мысль-мечта Стравинского тклет очаровательные и зыбкие узоры — один другого поэтичнее. Нити — нет, вернее, паутинки звучаний. Музыка достигает настроения предрассветной робкой тишины: вот-вот взойдет солнце, и всем завладеет жизнь. Чувствуется, как композитор через мечту, преодолевая ее в творчестве же, идет к жизни, ждет ее: к императору возвращаются силы, он должен жить, а, следовательно, и действовать, поэтому мечта покидает его — соловей улетает. В этом плане вся концепция оперы становится приемлемой. Как противление призраку смерти, в третьем акте оперы в песнях соловья зародилась в борьбе со смертью оплодотворяющая мечта — страстное влечение.

Придворные, считая императора умершим, входят в передние покои дворца: церемониальное похоронное шествие под мрачный и мерный перезвон (арфы, фортепиано, pizzicato струнных, там-там). У фаготов и гобоев, потом и у валторн проходит в искаженно траурном облике один из мотивов «китайского марша». Сумрачно и сумеречно. Ко-

лорит давит и тяготит. Стравинский достигает здесь настроения глубокой подавленности и гнетущей тоски. Это шествие не уступает по выразительности своей прославленным похоронным маршам, но достигает сильных результатов совсем скромными средствами и кратчайшим путем. Когда жуть достигает достаточной степени напряжения, Стравинский просто и законично разряжает мрак: глоссандо арфы и светлый аккорд деревянных дают неожиданный новый поворот музыке. Следует фраза императора «здравствуйте!» и — вслед опустившемуся занавесу — в последний раз звучит идиллическая песня рыбака, замыкающая оперу, как светлая солнечная концовка.

В 1917 году Стравинский придал почти всей музыке оперы новый облик — всецело инструментальный, используя ее для симфонической поэмы «Песнь соловья». Получилось прекрасное оркестровое произведение, изумительно богатое в колористическом отношении. Но в поэме пропала отчасти прелесть музыки самого соловья, очарование интимной задушевной вокальной лирики. Правда, исчезло неприятное раздвоение облика соловья: его мелос стал целиком инструментальным, и вследствие этого получилась одна характеризующая его линия. Соловей перестал «импровизировать на флейте» перед тем, как петь. Однако, ценой стилистической цельности и изгнания голоса утратилась душевность. И так как в опере лирика соловья, особенно в третьей картине, связывала все и объединяла своим песенным напряжением и своим дыханием, то в поэме, несмотря на большие сокращения материала, появились длинноты и ряд статических положений. Быть может, если не знать оперы — этих недостатков в поэме не заметить. Но не думаю. Они слишком ясны. В своем оперном облике «Соловей» казался слишком инструментальным, а вот, когда вокальная стихия ушла — с ней ушло и дей-

ствие. В особенности пропала «идея соревнования» соловьев, и «игра искусственного соловья» уже не имеет того значения, как в опере, и не кажется столь примечательной. Контраст между жуткой музыкой смерти (в опере антракт к 3 акту) и песнями соловья тоже пропадает, ибо нет тепла голоса. Оттого-то поэма, рассматриваемая самостоятельно вне оперы, все-таки, кажется пестрой и малодейственной. Конечно, чудесный колорит и прекрасный оркестровый рисунок, изумительные находки и выдумки, отличный материал затушевывают недостатки, но музыка поэмы, в конце концов, утомляет, тогда как в опере кажется, что музыка так хороша, что ее мало.

Поэма построена следующим образом: первого акта нет вовсе, музыка начинается с «сквозников» (антракт ко 2-му действию)—с блестящего фейерверка. Вся средняя часть антракта сокращена и сделана по-новому с прелестным новым эпизодом (*andantino*, восьмая = 76)—импровизация флейты на флажолетах и трелях струнных. Не прилет ли это соловья в «китайскую праздничную атмосферу»? Вслед за данным эпизодом продолжается музыка «сквозников», как в опере после прихода кухарочки с соловьем во дворец. Далее следует целиком «китайский марш» и (с пропуском речитатива камергера) «песня соловья». Сперва звучит импровизация флейты, потом самая песня (флейта и малый кларнет ведут мелодию). Песня сокращена, изменена. После нее опять блестяще использован материал «сквозников», а переходом к «игре искусственного соловья» служит возглас третьего японского посла (мелодия передана трубе; и весь эпизод поднят на 6. терцию вверх). Остроумная «игра искусственного соловья» сохранена целиком, но она звучит менее контрастно по отношению к песне живого соловья, чем в опере. Также сохранены «приказ об изгнании», как переход к обратному

шествию (марш), и песня рыбака. В поэме она появляется впервые здесь, как связь между торжественной музыкой приема и между музыкой смерти—в опере антракт к 3 акту. Эта музыка идет целиком, но пропущен хор привидений. Прямо начинаются песни соловья, совершенно иначе трактованные, чем в опере. Сохранено кое-что из вступительных каденций к первой песне. Они служат каденсами (концовками) для основной мелодии, взятой из второй песни о «саде умерших» и повторяемой несколько раз в перемежку с мотивами из первой песни (о «саде императора»). Если не знать оперы, то это смешение незаметно, так как мотивы сцеплены крайне искусно и звучат обаятельно. Вот основная «попевка» (скрипка-соло и кларнет):



Пример 59.

После третьего более развитого повторения этого рефрена и заключительных отголосков его («эхо» ppp) оркестр на миг смолкает, и тогда в тишине раздается похоронный перезвон—церемониальное шествие придворных, как в опере, только полутонем выше. Крайне сильное впечатление остается от этого эпизода. И здесь в поэме, несмотря на отсутствие в предшествующих песнях человеческого голоса и на силовый инструментализм, музыка мрачного шествия не теряет своей остроты и напряженности. Испытанный эффект—glissando арфы—знаменует возврат к жизни. Песнь рыбака в красивом Des-dur заканчивает поэму (не сюиту ли?), насыщенную богатейшими

инструментальными вымыслами, но органически не цепко спаявшуюся.

В первой ее половине «песнь соловья» тонет в атмосфере «фейерверка», «иллюминации» и всяческой «игры», а во второй — стынет среди двух великолепных по музыке мрачных эпизодов.

За всеми оговорками, однако, есть в «Соловье» (и в опере, и в поэме) то настоящее и сильное, что связывает это сочинение и с юными, и с более поздними произведениями Стравинского: празднество и праздничность, огни—фейерверк, иллюминация, звоны. Празднество светлое и мрачное («тризна»). Звоны радостные и погребальные. Место, которое занимают в инструментальной ткани Стравинского звоны и перезвоны, «колокольчики и колокола»,—важное и значительное во многих отношениях. «Звонные» ритмы сильно влияют на конструкцию его сочинений. «Звонные» интонации—от щипковых сухих «бисений» *pizzicato* до фарфоровых тембров челюсты, стеклянных флажолетов арф и скрипок—обуславливают характер музыки и тесно связаны с тем или иным свойством и оттенком колорита. Предшествующее развитие русской музыки дает много любопытных примеров художественного использования ритмов и интонаций звонов, но так органично и так многообразно воплощает эту идею только Стравинский, вводя «звончатость» в материал, как существенный музыкальный, а не как бытовой элемент. «Песнь соловья»—первый яркий этап в данном отношении, «Свадебка»—второй и выразительнейший, потому что в ней весь «оркестр» (четыре рояля и ударные инструменты) трактован в плане «ударности», «бисений», «звонов» и «перезвонов»—«сухих», «деревянных», «заглушенных» и красочных, светлых и темных, ярких и сумрачных. Это совершенно новое звукоозерцание и новый мир ритмов

и интонаций, внедренный Стравинским в современную художественную музыку (в музыке народной, культовой и бытовой данный материал давно имелся), интонаций со множеством оттенков различной степени силы и различного характера. Трактовка и звучность четырех фортепьяно в «Свадебке» требует долгого и длительного изучения. Для пианистов эти партии—школа ритма, ибо здесь исполнение на фортепьяно требует абсолютной точности, как у ударных инструментов. Вообще в этой, по мнению многих, «хаотичнейшей музыке» точки нельзя сдвинуть с места, не испортив фальшью всего построения и не разрушив ткани. Развитие в русском симфонизме интонаций ударных инструментов и звона, как одной из основ инструментализма, определенно указывает на близкое крушение старых принципов сочинения, а вместе с тем и всего старого строя в музыке с его концертностью, виртуозностью и т. д. «Удар» и акцент—первооснова ансамбля и собирательно музыкальное начало, он подчиняет людей ритму совместной работы и жизни. «Звон» столь же давнее исконно социальное явление. И то и другое было в сильной степени развито в древних культурах, да и в европейском городском быту на заре самостоятельности городов. И то и другое связано и с работой, и с праздником (игра, пляс, шествие) и со всеми яркими проявлениями социальной жизни. Создав новую музыку праздников в «Петрушке», в «Соловье» и в «Свадебке», Стравинский может найти путь к великой праздничной симфонии современности.

Но дело не только в праздничных интонациях. На ударности и звоне зиждется в сильной степени наша народная инструментальная культура, по крайней мере, в том облике, как она дошла до нас. Даже в ритме и интонациях песни, и не только танцевальной, легко вскрыть следы рит-

мов и мелоса звона. Тяжелое раскачивание мощных звуко-комплексов вошло, как прием, и в художественную музыку. Звон пабатный—тревожный, звон «красный»—веселый и жуткий похоронный перезвон—все это имеется в русской музыке не только, когда колокола введены в оркестр, но в самой музыке, в ее характере, рисунке и в ее пошибе. В том то все и дело, что Стравинскому первому удалось в «Свадебке» ввести звон не как бытоописательный элемент и не как театрально-добавочное средство воздействия, а как основной конструктивный и литовационный принцип, как богатое возможностями и органически присущее материалу начало. Никому, даже Мусоргскому, не удалось воплотить этого. Ни в одном сборнике песен русских, в сопровождении их, не найти следов понимания инструментального колорита целиком в плане, подобном «Свадебке». Спору нет, русские композиторы горячо любили народное музыкальное творчество, но ему не доверяли, как сильной и самобытной культуре и системе звуко-воплощения, считая принципы оформления, веками создававшиеся в крестьянском искусстве, за что-то случайное в сравнении с художественно-прекрасными принципами строгого стиля, основами гармонического голосоведения и т. п. Обольщаясь всем этим, не доверяли народной музыке и чаще расхищали ее в качестве тем для вариаций, симфоний и прочих форм и подсовывали слушателю в не всегда свойственной ей оправе, чем учились у ней же приемам обращения с мелодическим материалом, гораздо более крепким, давним, естественным и закономерным, чем то, что давали в отношении мелоса и его форм «элементарные теории» и курсы гармоний.

Мой «забег» вперед от фарфорового «Соловья» к «Свадебке» объясняется не только тем, что в «Соловье», в иных условиях и по иному поводу, Стравинский уже использо-

вал «колокольность» и ударность, которые в «Свадебке» выросли в один из главных факторов действия. Причина забегания вперед лежит в самом уклоне творчества Стравинского в первые годы войны—1914-1915. В эти годы, после «Соловья», в стиле композитора совершается давно наметившийся перелом в сторону глубокой и серьезной работы над русскими ритмами и мелосом в смысле отыскания там принципов оформления, объединяющих и более прочных, с более широким охватом и более характерных для музыкальной культуры всего человечества, а не только для XVIII и XIX веков европейской музыки. Стравинский ищет не столько новых, сколько органически исконных путей воплощения музыкального материала и тех норм, которые объединяли бы и объясняли бы круг явлений не одной только так называемой художественной музыки и ее узких горизонтов. Прежде всего, инстинктивно или сознательно—это не важно, он начинает выковывать упругие и характерно русские песенные и плясовые ритмы и интонации, русские не в этнографическом плане и не в эстетском смысле, а как первоосновы музыкального языка, особенно хорошо сохранившиеся в «музыке устной традиции» нашего крестьянства и восточных народов.

Надо понять эту разницу в отношении к народной музыке прежде и теперь. Одно дело подражать архаическим интонациям и ритмам, другое дело выковывать свой язык и углублять свое художественное мировоззрение и свое творчество на широкой основе социально-музыкального опыта и путем органического усвоения почти исключенных из обихода европейской рационализированной музыки богатейших интонационных оборотов и ритмических формул. К этому периоду в развитии Стравинского и необходимо перейти теперь после анализа «Соловья», чтобы понять и «Байку» и «Свадебку». И не только их.

НА ГРАНИ

Первые «военные годы» (с половины 1914 г.) указывают на временное затишье в творчестве Стравинского, но само затишье это связано с целым рядом небольших сочинений, в которых намечается новая линия композиторского мышления. Она проявляется и в вокальных и в инструментальных сочинениях. В отношении «Байки» (1916-17) и «Свадебки» (1917) особенный интерес вызывают вокальные произведения этого «пограничного» периода, потому что в них с необычайной последовательностью и ясностью образуются характерные для этих двух выдающихся opus'ов упругие интонации и ритмы. Инструментальные же вещи уже предугадывают тот современный уклон в работе Стравинского, который можно назвать «новым инструментальным стилем» (правда, я бы не сказал: новым симфоническим стилем). Конечно, всякое деление единого творческого процесса условно—и путь к «Байке», «Свадебке», «Сказке о беглом солдате и чорте» и к «Мавре» не ограничивается 1914—1916 годами, а намечался и раньше. Однако, в связи с дальнейшим появлением изумительных по совершенству работ, именно, в плане усвоения народной музыкальной речи и возникновения на этой основе новых принципов оформления—данный период звучит заметно на иной лад.

Еще в 1913 г. Стравинским были написаны «Три песенки» («Из воспоминаний юношеских годов») для голоса

и фортепиано: «Сороченька», «Ворова», «Чичер-Ячер»¹⁾. Это прибаутки довольно смешанного типа. В них есть нечто и от Мусоргского и от Лядова и вообще что-то от традиционных обработок русских песен для голоса с сопровождением: несмотря на гармонические смелости, вроде движения внутренних голосов хроматическими квартами, линия голоса еще не вышла из состояния послушной дочери равномерного тактового выстукивания. Главное же, нет еще полного владения материалом: это песни с аккомпаниментом, но не художественное преломление самостоятельных народных интонаций в атмосфере голоса и фортепиано. В самом деле, у фортепиано здесь имеются приспособленные для него фигурации более или менее смелого склада, но не новые интонационные образования, которые вытекали бы из природы инструмента или из вокальной линии. Все это — сопровождение и только. В «Чичер-Ячер» оно развернуто даже в плотном «струвном» плане.

Также мало волнует и дает действительно ценного заключительный хор из «Хованщины» «на темы М. Мусоргского и подлинно раскольничьи» (тоже 1913 г.). В нем еще мало аскетизма мышления, мало строгого и серьезного отбора из копилки воображения. Видно, что желание быть во что бы то ни стало дерзостным влечет композитора к суровым нагромождениям архаического склада — нагромождениям, порой свежим и смелым, во многом сочным и вкусным, но холодным. Все это сделано не столько по существу, сколько противоречия ради. Хор получился, все-таки, пышный, барочный. Ни в коем случае это не по-

¹⁾ Тема, использованная в финале юзашеской симфонии Стравинского.

вый язык, не новый принцип выражения идей и не новый мир звучащий, а лишь повод к «дискуссии» с противниками: только бы не говорить по-старому (т. е. «по-корсаковски»). Помнится, хор при своем появлении несколько разочаровал ¹⁾. Построен он по принципу «ответности»: канонарх («запевало») ведет «голос» — руководящий мотив, хор же повторяет и развивает мысль полногласно.

«Прибаутки» (1914 года) для голоса и восьми инструментов (флейты, гобоя, кларнета, фягота, скрипки, альты, виолончели и контрабаса), «Кошачьи колыбельные песни» для женского голоса и трех кларнетов (1915—1916 г.), «Байка», о которой речь будет идти отдельно (1916—17 г.) и «Три песенки для детей» для голоса и ф-п. (1917 г.) — вот где композитор стал быстро развертываться, в «Сладке» развернулся вполне, а в последовавших за нею «Четырех русских песнях» (1918—1919 г.) дал краткий «сюитный» свод или синтез достигнутого, как мастер, который так овладел пройденным, что может вкратце суммировать все основные положения свои с полным сознанием их ценности и непреложности. Положения эти в сущности очень просты: отказ от большого и сложного оркестрового аппарата; понимание каждого инструмента как характера со своими прирожденными качествами и свойствами, которые и обуславливают материал и всю фактуру, а не наоборот; окружение инструментальными линиями вокальной линии по принципу подголосочности (раз-

¹⁾ Дерзость юного воображения, задор и лукавство, даже лозунг: «только бы не по-старому», несомненно, присутствовали, как импульсы, в творчестве раннего Стравинского (иное дело, поскольку инстинктивно и невольно и поскольку сознательно). Поэтому я вовсе не в укор таким импульсам вспоминаю о них в оценке хора из «Хованщины»; вспоминаю же только здесь о том, что в данном случае их роль оказалась с отрицательной стороны.

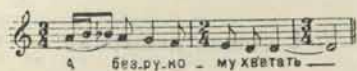
бухание и разветвление основной линии) и по принципу окутывания голоса ритмо-тембрами («звяканье», «звонны») и «шумами» («ударами», «щипками»); отказ от равнодействующего тактового метра в пользу линии с характерной акцентуацией. Такту возвращена его подлинная; но скромная роль — быть вехой, столбом, показателем одновременности, но отнюдь не нивелирующим ритм единством: такт — отсчет, такт — «удар в ладоши». Уход от тоникодоминантовых формул и раскрепощение рисунка в том смысле, что нет обязательного заполнения ряда тактов монотонно-формальной фигурацией, нет принудительного разрешения интервалов в том виде, как их в школах «завзбуривает» слух, и что вовсе не прирождено ему, — дополняют сказанное. Развивается чувство функциональной связи и зависимости элементов, составляющих звуко-ткань, а также удивительная чуткость к «расстояниям», к группированию и степеням тяготения мелодических «точек» или ступеней лада.

«Прибаутки» — их четыре: «Корнило», «Наташка», «Полковник», «Старец и заяц» — уже содержат сущность указанных стремлений. Вокальный рисунок в них при всей своей прибауточной лаконичности и ограниченности попевочного материала соединяет четкость и строгость с удивительным разнообразием. Проще рассказать о какой-либо длительной арии, где мелодия ложится широкими «отрезами», чем о песенном рисунке этих маленьких забавных изречений. Простейший материал — в прибаутке «Старец и заяц». В первой половине это ряд орнаментальных вариантов фригийской поевки из четырех нот:



Пример 60.

Во второй (*con moto*, четверть = 66)—попевка расширяется до септимы и образует два связанных фригийских тетрахорда; например:



Пример 61.

Последнее же проведение укороченное:



Пример 62.

Таким образом, фригийский тетрахорд представлен на протяжении октавы в трех видах: верхний и нижний, а в центре связанный. Сопровождение *lento* поддерживает попевку выдержанными нотами с кларнетным наигрышем в верхнем регистре и с характерным для Стравинского «трением» полутонов (при мелодической тонике А и опоре на Е, в комплекс изнутри входит еще тон *gis*). Во второй половине наигрыш передается фаготу, а струнные *pizzicato* составляют фон забавно плясового характера с переборами и с «припрыжкой»: в целом это — гротескный перепев духовного стиха.

В третьей прибаутке «Полковник» опять на-лицо развитие попевки (трехнотной) путем перестановок, роста ее и внедрения шутовской прибауточной псалмодии (пример 63).

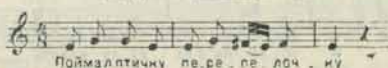
В противоположность предшествующей прибаутке здесь от отправного пункта идет нарастание, причем любопытно, что при третьем отталкивании от него вместо мелодической тоники взята нота, к ней тяготеющая, — dis^2 , которая получает свое «разрешение» после проведения cis и после касания верхней точки g^2 . Сопровождение движется на ости-

натной фигуре «прогулки», с наигрышами кларнета, фагота, гобоя и флейты. Очень метко, но с большой сдержанностью намечен «птичий» орнамент, т. е. моменты звукоподражания.

1 стадия движения:



2 стадия движения:

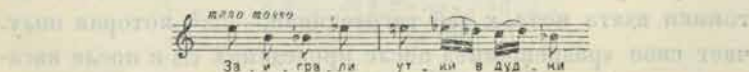


3 стадия движения:



Пример 63.

Вторая прибаутка «Наташка» в первой своей половине имеет двутактную попевку (фригийский тетрахорд es^2-b^1 , повторенный пять раз с незначительными вариантами орнаментального характера). В сопровождении одновременно с es в голосе присутствуют fes (e) и d —«вводные тоны», дающие характерное «трение». Вторая половина (развитие попевки) сложнее. Первый вид (*allegro*) $es^2, des^2, c^2, b^1, es^2, c^2, b^1$ переходит в



Пример 64.

а результат (припев) вполне последовательно получается такой:



Пример 65.

при чем в сопровождении построена на опорных D—cis фигурация, в которой объединены все характерные интонационные элементы предшествующего и данного движения при трении d-cis и f-fis. Первая прибаутка «Корнило» еще сложнее. Из es dur'ной попевки:

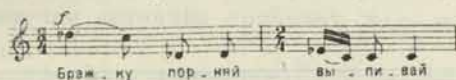
Пример 66.

отметим по вершинам подъем g, as, b, и движение восхождения и раскачивания, что приводит к meno mosso:



Пример 67.

Концовка же такого рода:



Пример 68

с характерным «захватом» и «падением» (далее в «Свадебке» есть подобного рода движение, но уже как причет fis^2 , eis^2 и прыжок в e^1). В сопровождении *moderato* в басу упорное Fis —«трение» с g . В инструментальном отыгрыше остается в качестве опоры des — g в виде тремоло у кларнета, а гобой над ним «выигрывает» каденцию. Как понять в мелодической линии чередование Es-dur , C-dur , а заключение c-moll с des и с упором на cis (des)— g ? Если принять за интонационную базу одну ноту g , то ее «колеблет» своим «трением» « fis », если c , то ее разрушает конечное des , если es , то ее ломает e . Но так как g и c сбиваются посредством «трения», «колебания» или «колыхания» только в инструментальном сопровождении, а в мелодической линии они устойчивы, и так как es в первой половине движения и в концовке остается незыблемым, то с ними, все-таки, необходимо считаться, как с основными интонационными элементами, определяющими конструкцию: от es идет движение вверх (es — g — b), от g вниз—сперва g — e — c , потом полная симметрия g — es — c . При этом g все обобщает.

Получается такая схема:



Пример 69.

Все это на протяжении 21 такта вокальной линии. Я нарочно останавливаюсь так долго на «содержании»

мелоса попевок, чтобы указать хоть вкратце на его построение и органику, его подвижность, гибкость и остро неустойчивое равновесие ¹⁾. Партитура «Прибауток» указывает на частое применение *pizzicato*, как «ударной» и «трезвонной» интонации. Как раз указанные не однажды «трения» «вводного тона» или, вернее, *note sensible* с основным тоном исполняются чаще всего *pizzicato* или *arco* с резким *sforzando* и острым *staccato*. Они создают впечатление «колокольной» интонации. Как при ударе в колокол основной тон или основной тембр выделяются не сразу для слуха, а после удара проходит некоторый момент дрожания и колебания, так и здесь сбивающие или колеблющие основной тон «трения» рождают тот же эффект (см. первые два такта первой прибаутки — взяты только голос и струнные без флейты и фагота — прим. 66).

Подчеркиваю этот прием, потому что он получает большое значение в «Свадебке».

Само собой разумеется, что мое объяснение «трения» имеет значение для интонационно тембрового впечатления — оно идет от восприятия, а не от теоретической школьной гармонии, согласно правил которой *fis* является в данном случае «вспомогательной нотой» к терции трезвучия *es* и ведет в *g* к секстаккорду. Беда только в том, что такие объяснения формально статического порядка ничего не объясняют в динамике интонаций, а между тем, чтобы свободно слушать «Свадебку» и другие произведения Стравинского последнего периода, надо понять простую истину: нельзя заучить, на основании правил разрешения интервалов, как, когда и куда должны идти голоса, и на

¹⁾ Интонационная линия все время колеблется из-за одновременного или тесно-соседского соприкосновения с ней гетерофонирующих элементов.

основании неподвижных предпосылок слушать и оценивать музыкальные сочинения. Это значит пройти мимо главного — мимо ощущения интонационной напряженности, функциональной связи и динамики мелоса. В процессе развертывания музыкального движения механических разрешений интервалов просто не существует, а присутствует функциональная зависимость тонов друг от друга, в данных условиях и при данных соотношениях элементов. Не абстрактное правило играет роль при определении этих соотношений, а место тона в ладовой системе и характер его функций. В только что приведенном примере нижнее Fis и g над ним имели бы совсем иное значение, если бы была иная мелодическая структура основной попевки.

«Кошачьи колыбельные песни» (*Berceuses du chat*) относятся к 1915-16 г., согласно указания клавира. Их четыре. Ансамбль составляют: голос (низкий) и три кларнета (малый in Es, обыкновенный in A и in B и бас-кларнет in B). Стравинский, видимо, любит кларнет. Он нашел и для кларнета-соло и для кларнета, как составной единицы ансамблей, неподозреваемые еще любопытнейшие интонации и по-новому использовал богатые выразительные средства инструмента. В «Сказке о беглом солдате и чорте» роль кларнета чрезвычайно важна, даже руководящая, не уступающая скрипке. В «Трех пьесах для кларнета соло» (1919 г.) даны образцы современной трактовки мелодической линии в инструментальном плане, без сопровождения, подобно баховским сонатам и сюитам. К ним еще придется вернуться.

В указанных «Колыбельных» Стравинский добился удивительно простого и вместе с тем изысканного ансамбля, окружив голос с его архаическими интонациями сетью линий, органически вытекающих из сущности задания, но причудливо затейливых в отношении разнообра-

зия оттенков окраски и гибкости рисунка при наличии однородной тембровой базы. Таковы уж свойства «семьи кларнетов», что композитору можно изгибать мелодию, передавать из регистра в регистр и связывать отдельные линии, не теряя их единства и вместе с тем не опасаясь монотонности. Мягкость, слиянность, «переливчатость» и некоторая женственная пассивность кларнетных тембров делают этот инструмент удивительно приспособленным для передачи движений и «настроев», в которых слышится нега, истома или — для данного случая — то, что можно обозначить оттенками: «с ленцой», «потягиваясь», «выгибаясь», «мурлыча». Все это надо понимать вовсе не в буквально изобразительном смысле, а как характерный облик и динамическое «содержание» «кошачьего» мелоса, как переведенную в музыку мускульную насыщенность жеста или движения. Трудно сказать, которая из «колыбельных» острее и выразительнее. В первой «Спи, кот, на печке» диапазон голоса равен септима $a-g^1$ (два связанных тетрахорда, из которых нижний не заполнен, а верхний d^1-g^1 с «хромой», где e и es чередуются). Фон составляет тремоло «среднего кларнета» ($cis-gis$), а вокруг него переливаются и извиваются, как водяные растения, прихотливые интонационные линии малого и большого кларнетов.

Вторая песня — идиллическая сцена («Кот на печи»). Диапазон тот же, но изукрашенный хроматизмом и *glissando*. Создается мерцающий колорит, особенно вследствие «игры» в заполнение квинты $a-e^1$ либо путем *glissando*, либо «переменными отношениями» большой и малой терций. Кларнетный рисунок здесь очень аскетичен: верхний кларнет красиво идет с голосом в качестве подголоска, то сливаясь, то разветвляясь, то восполняя недосказанную мысль. Кларнет-бас забавно «перегибается» по широким

интервалам. Средний кларнет вступает только в конце и завершает песенку капризным жестом.

Третья колыбельная в основе имеет квинту $d^1—a^1$, но с «заходами» к a^1 через h^1 и к d^1 снизу через c^1 . Сопровождение состоит из подголоска, как и во второй колыбельной, но еще более «скромного», и из двух сопровождающих нижних голосов (средний кларнет и бас-кларнет). Они сплошь хроматизированы и движутся чаще всего параллельными квинтами. Соединение архаического мелоса с суровыми квинтами, окрашенными с таким расчетом, что они все время стремятся перевести линию голоса в более интенсивный «тон» (регистр), т. е., что они сами звучат полутонном выше,—это соединение опять создает ощущение «мерцания» и колоритного колебания интонаций или колебания тембров. Я бы рискнул сравнить такого рода сочетание строгого рисунка и необычной для него «хромости» (окраски фона или сопровождающих голосов) с впечатлением от живописи на стекле. Там иррациональное соотношение цветного фона, «ирреализирующего» рисунок, с суровостью линий, дающих предметные очертания, образует подобный же контраст.

Четвертая колыбельная—самая маленькая: семь тактов (первая 16, вторая 19, третья 16 тактов). Она целиком диатоническая. В первой половине мелодической линии голоса господствует квинта $g^1—d^1$ с завершением в a^1 . Во втором же—терция $a^1—c^1$ с завершением в g^1 . Таким образом даже на столь малом протяжении образуется интонационное соревнование двух точек притяжения a^1 и g^1 , придающее жизненную свежесть мелосу¹⁾. Сопровождение—

¹⁾ Линия волнистого типа движется, постепенно ниспадая, (после подъема на анакрузе), от e^2 к g^1 . Вообще, в колыбельных преобладает мелос спокойно колышущийся. Glissando и «завитки» обычно заполняют широкие интервалы.

три кларнета ведут три подголосочные линии. Параллельные ходы септимами (5 и 6 такт) вместо тривиальных терций и секст еще более архаизируют песню¹⁾.

«Три истории для детей» для голоса с фортепиано, в сущности,—тоже прибаутки. Последняя из них—«Медведь», сказка с песенкой по Афанасьеву, написана в 1915 г., остальные две—в 1917 г. Развитой мелодической формы, как и в других выше рассмотренных вокальных сочинениях этого периода, в них нет. Словно Стравинский после больших декоративных по широте и размаху письма балетов поставил себе задачей выработать лаконичный язык и до-нельзя сжатый аскетический стиль изложения. И все-таки это путь, ведущий к «Свадебке» и к «Сказке о беглом солдате и чорте», потому что там-то и ощущаются результаты подобной работы над языком и стилем: стремление писать музыку не только красочными широкими пластами, а дифференцировать и динамизировать ткань ежемоментно, добиваясь не одной только полноты и округлости звучания, а мускулистой силы и упругости в линиях и интенсивности движения. Конечно, такой стиль требовал от композитора искусной и неизбежной тренировки на малых ансамблях и в небольших пределах, прежде чем перейти к более крупным, но в сущности тоже лаконичным по фактуре и по выражению композициям.

¹⁾ Нет никаких оснований считать параллельные септимы недопустимым явлением вследствие якобы „фальши“. Терции и сексты никак уже не менее фальшивы, по акустической природе своей, а кроме того они давно уже стали—на ощущение—„унисонами“ и заняли место бывших параллельных квинт, запрещенные которых можно мотивировать существовавшим вероятно в свое время впечатлением слитности или „унисонности“ их, благодаря чему четырехголосная ткань слышалась, как трехголосная, пятиголосная—как четырехголосная и т. д. Принцип же параллельности непременно требует ощущения „раздельности“, „неслитности“, ибо иначе чем же он отличается от унисонного сложения?

Первая «детская история» называется «Тилим-бом». Над неизменной фигурой в басу движется «колокольная» попевка (частый набат), имеющая значение устоя. К ней примыкают другие попевки тоже с «резвонными» ритмами. Над ними все время «звонит» бубенцами верхний «голос» сопровождения, также остинаятная однотоактная фигура. Прелесть всей «игры» в комбинировании однотоактовых попевок, то чередующихся, то как бы вдвигаемых такт в такт, с одной и той же однотоактовой формулой набата, чем и достигаются тревога и беспокойство:



Пример 70.

Очень забавно звучат «переченья» между верхней и нижней сферами сопровождения вследствие убегающих от консонантности фигураций, окружающих архаическую попевку.

Вторая история: «Гуси, лебеди летели,

В чисто поле залетели».

Фон на всем протяжении одинаков и представляет собою «трение» нон (cis и d) в среднем регистре фортепиано, «шелестящее» движение шестнадцатыми, подталкиваемое время от времени захватываемыми опорными точками в басовом регистре (Es, B). На этом фоне снуют приба-точные попевки, то вроде кличей, то как шуточные скороговорки. За первыми тремя двутаками в трехдольном размере следует ритмический перебой: три повторения-варианта новой попевки в четырехдольном метре включены

в четыре такта, обозначенные в трехдольном размере, в то время, как в сопровождении ритмически варьируется основной фон.



Пример 71.

Тактовый же размер остается одинаковым на всем протяжении пьесы. Расширение такта или появление четырехдольной попевки при трехдольном такте происходит одновременно с другим приемом разрушения монотонности и равномерности такта и его единства, путем внедрения в основной размер такта новых фигураций с числителем меньшим, чем числитель основного размера ¹⁾. Как часто, например, у Бетховена двухдольность бунтует внутри трехдольного такта!

Третий прием разрушения тактового единства — это комбинирование ритмов и мелодических линий различной протяжности, так что получается почти сплошное чередование разных размеров. В партитурах «Байки», «Свадебки» и «Сказки о беглом солдате и чорте» постоянно происходят подобного рода явления. Иногда одна и та же мелодическая линия то расширяется, то укорачивается. Вставка или сокращение одного слова или слога (обычно, восклицания, как это водится в народных песнях) увеличивает

¹⁾ В данном случае, сжимая трехдольность до двух с половиной долей, Страчинский вводит в сопровождение фигурацию $\frac{10}{16}$ (десять шестнадцатых вместо двенадцати).

или уменьшает тактовый размер. Отсюда частое соседство размеров $\frac{6}{8}$ и $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{8}$ и $\frac{4}{8}$ и других схожих соотношений. Расширение такта происходит иногда за счет соседнего такта (ритмический предъем), иногда же вследствие внедрения паузы вместо звучащей сильной доли. Это последнее своеобразное явление можно объяснить двояко: или тем, что желательно получить ощущение жеста, подобное отталкиванию перед порывистым движением, или тем, что пауза в данном случае является моментом для вбирания воздуха, т. е. перерывом или цезурой, чтобы запастись дыханием, но цезурой, включенной в ткань. Дыхание органически связывается с ритмической пульсацией и перестает быть произвольным, не входящим в «музыкальное становление» фактором. Таким образом пауза на сильной доле рождает чувство неизбежной задержки перед чем-то значительным и усиливает напряжение звучания. Это паузы динамического порядка. Примеры ¹⁾:

Example 1: Bass clef, 6/8 time. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Rhythm: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter. Dynamic: *f*. Label: „Свадебна“ 19.

Example 2: Treble clef, 6/8 time. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Rhythm: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter. Dynamic: *f*. Label: „Свадебна“ 66.

Example 3: Treble clef, 6/8 time. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Rhythm: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter. Dynamic: *f*. Label: „Свадебна“ 67.

Пример 72.

Это вместе с тем один из примеров полиритмии у Стравинского. Или вот пример ритмического перебоя:

¹⁾ Цифры указывают страницы клавираусцегов.



Пример 73.

Великолепный пример диалога с постоянными сменами размеров и переборами в «Байке» (лиса и петух), особенно при второй их встрече (стр. 30—36). Например, такой обмен любезностями:



(«Байка» стр. 31—32).

Пример 74.

А вот прогрессивное увеличение такта:



Пример 75.

Любая из пьес, составляющих «Сказку о беглом солдате и чорте», включает в себе изумительные образцы «тактовых вариаций» и ритмической игры с самыми разнообразными перестановками элементов. Особенно богаты в этом отношении «скрипка солдата», «королевский марш» (мастерское обращение с паузами) и «маленький концерт».

Я остановился на этой области мастерства Стравинского, потому что, помимо интонационной общности между упомянутыми вокальными миниатюрами и последующими крупными произведениями, замечается связь

между ними и в смысле все большей и большей изменчивости тактовых протяжений и все большей ритмической гибкости. Особенно показательны в этом отношении написанные после «Свадебки» (но, кажется, до ее инструментовки) «Четыре русские песни» для голоса и фортепиано (1918—1919): они продолжают линию миниатюр и одновременно носят следы той манеры нового широкого и сочного фрескового письма, которая проявилась в «Свадебке». Среди всех миниатюр эти песни самые глубокие по своему содержанию и самые замечательные по работе. В сущности это цельная вокальная сюита. Первая песня (М. М. четверть=116) хороводная: «Селезень». После фортепианного наигрыша (h-dur'ный мотив на c-dur'ной остинатной поне c^1-d^2) голос ведет отправную запевку, начиная ее с волнистой линии — опять «перезвон» с постепенным раскачиванием:



Пример 76.

Следующая мелодическая попевка начинается от дианазона квинты as^1-es^2 , потом сексты as^1-f^2 и идет вверх до as^2 . Это первая стадия действия («зов селезня»). После двух тактов молчания голос продолжает идти опять от первой запевки (вариант), но вырастающая из нее мелодическая линия устремляется вверх с большим напряжением, чем раньше, двигаясь вместо сферы комплексов b-moll и as миксолидийский, т. е. ges , в сфере h-dur и достигая ais^2 (обращение к утешке: «поди, серая, домой»). Закономерность в развитии мелодической линии поразительная: первое направление делает основной упор на $es-dis^2$, второе, начинаясь от отправной точки d^2 , все-таки, находит свое развитие на упоре dis^2 и заканчивается

сходной энгармонически концовкой; третье же направление, или заключительная стадия, начинается с внезапного перелома мелодии от dis^2 (es^2) на d^2 , движется в сфере b -dur (секста $b-g^2$), но вдруг в самом конце ломается и делает кадансовый оборот в сфере h -dur (секста $h-gis^2$), примыкая таким образом к интонации двух первых концовок. Вот примеры: а) первая концовка, б) вторая концовка и перелом в b -dur, в) заключительная концовка:



Пример 77.

Конечно, только взгляд на все развитие линии целиком может дать полное представление, как Стравинский трансформирует архаические народные интонации и переводит их, не стилизуя их, а развивая, в современный мелос¹⁾.

Вторая песня называется «Запевная» (М. М. четверть = 168). Это бойкая и живая прибаутка с элементами причитания основана в первой половине на интонационной «перебежке» от h^1 , c^2 , d^2 , e^2 и es^2 , d^2 , cis^2 , h^1 , благодаря чему меняется окраска малой терции $h-d$. Во второй половине фигурирует уже чисто диатоническая попевка,

¹⁾ Обращаю внимание на то, что гармоническим и ладовым стержнем всей пьесы служит постоянно интонируемая в сопровождении вышеупомянутая нона (c^1-d^1), упирающаяся в «звучащий» комплекс (c , g , a^1 , dis^2 , h^2), ударяемый sf время от времени и смыкающий движение.

тоже в пределах античного дорийского тетрахорда, но от cis^2 :



Пример 78.

В первой половине фон «дробный» (тремоло на d^1 и *glissando*), во второй применяется частый и не однажды упомянутый прием «трения» секунд и пои, опять с оттенком звона (см. предыдущий пример).

В конце звончатый отыгрыш на 4 нотах в высоком регистре фортепиано.

Третья песня «Подблюдная» (четверть = 112). Форма ее: шесть чередований запевки с припевом. Таким образом сольная песня сложена по принципу хоровой. Четыре средние запевки звучат как повторения или варианты первой, основной (фригийский и лидийский тетрахорды: $a^1-h^1-c^2-d^2$ и $d^2-cis^2-h^1-a^2$). Каждая запевка кончается новой длящейся гласной (е, у, а, а, у) и получает свою выразительно-интонационную окраску и свой напряженный упор на конце. Эта остановка, словно вопрос, вызывает припев или концовку. Таким образом каждый рефрен динамически обусловлен, и каждое повторение движения (кругового) является вариантом основного импульса. Приведу основной припев, непосредственно следующий за первой только что указанной запевкой, и все остальные его варианты, потому что в них очень ярко проявилось искусство мелодического развития. Последний вариант припева дается вместе

е последней запевкой — самой звучной, произительной и являющейся уже не столько вариантом, сколько новообразованием на прежней ритмической основе. Итак, первый припев.

в) Сла - вна, сла - вна. Сла - вна, сла - вна.

б) Сла - вна, сла - вна, сла - вна, сла - вна!

г) Сла - вна, сла - вна! Сла - вна, сла - вна!

д) Сла - вна, сла - вна!

а) Ле - жит волчи - щы на по - ва - ти - шь, а т - ни - нул хвост на пят - на - де - сать верст
Сла - вна, сла - вна, сла - вна, сла - вна!

Пример 79.

В аккомпанименте тоже чередуются два «наигрыша», разграничиваемые резкими «звзякающими» аккордами *sforzando*¹⁾. Первый наигрыш, поддерживающий запевку, представляет собою «стрекочущую» фигуру *staccato* из двух наложенных друг на друга и движущихся в различном направлении тетрахордов a^1-d^2 с большой и малой терцией, т. е. cis^2 и c^2 ; второй наигрыш, сопровождающий припевы, опять звучит колокольными ритмами и тембрами.

Относительно упомянутых «звзякающих» аккордов *sforzando* надо заметить, что они составляют лишь часть обширной области приемов акцентирования посредством «ударных» интонаций, вызывающих ощущения «звзякания»,

¹⁾ Как и во второй пьесе вышеуказанный *s-dur*'ный комплекс.

«ковки», «лязга», «глухого стука», «щелканья» и т. п. От сухого «безотзывного» *pizzicato* отдельного звука до звучных ударов в колокол—это обширнейшая и изобилующая градациями скала ударных интонаций, вызванных вновь к жизни в качестве элементов художественного оформления. Я повторяю, что в «Свадебке» и в «Сказке о беглом солдате и чорте», и в «Пульчинелле», и в других сочинениях интонации подобного рода уже не являются дополнительным и подчиненным фактором, а наделенным самостоятельными функциями и вступающим в сложные отношения с остальными, составляющими музыкальную ткань, элементами. Будучи первично-ритмическим, объединяющим гетерофонные интонации фактором, «ударные интонации» тем не менее обладают способностью к сложным гармоническим вертикальным сочетаниям, с бесчисленными тембровыми нюансами. Партитуры только что указанных сочинений содержат изумительные образцы применения «ударной красочности», и детальнейшее изучение этой сферы интонаций в ее различных фазах и многообразном применении является крайне поучительным. Не раз возвращаясь в течение своего изложения к данному предмету и подчеркивая выразительное значение ударных интонаций и обширность их использования, я только указываю на мастерство Стравинского в данном отношении, а не анализирую подробно его достижений в этой области, так как пришлось бы сильно увеличить книгу и испещрить ее потными примерами в еще большем количестве. Только небольшой очерк в связи с анализом партитуры «Пульчинеллы» будет служить точкой опоры для всех предшествующих замечаний, касающихся функций «ударности».

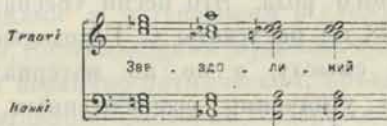
Четвертая песня в рассматриваемом цикле носит название «Сектантская» (1919 г.) и является безусловно лучшей среди остальных по глубине и силе выражения.

В музыке Стравинского здесь не впервые слышен мелос, связанный с уходящим былым миром раскольников и сектантских напевов, не в смысле заимствования этих напевов, а в смысле отражения и преломления в художественном творчестве выразительного богатства интонаций, возникающих в связи с мелодическими образованиями, порожденными древне-русской религиозной культурой. В раннем периоде творчества Стравинского имеются два превосходных по свежести претворения и по силе мелоса произведения подобного рода. Это песни «Весна» (1907 г.) и «Рослянка» (1908 г.) на тексты С. Городецкого¹⁾. К ним примыкает по смыслу, а не по материалу, который является более утонченно разработанным, кантата на текст Бальмонта «Звздолик» для мужского хора и большого оркестра (1911—12 гг.), а также упомянутый уже заключительный хор из «Хованщины» (1913 г.). «Звздолик» написан в декламационно-балладном тоне (амфибрахий) с преобладанием волнистой линии триолей. В инструментовке ощущаются еще динамика и тембры «Жар-Птицы». Преобладают импрессионистские воздушные эффекты (*tremolo sul tasto* и *sul ponticello*, *glissando* на флажолетах, *Flatterzunge* у деревянных и т. д.), и в звучании достигается ощущение трепета воздуха и создается впечатление беспредельной дали («перспективная инструментовка») и атмосферы, в которой реют пышные видения и проносятся властные интонации. В гармониях уже слышны созвучия стиля «Весны священной». *Motto* или интонируемое заглавие также на это указывает (прим. 80).

Замечу, что мелкие «предвесенние» сочинения Стравинского, здесь и ранее указанные (кроме хора из «Хованщины»), который возник уже в период «Весны священной»,

¹⁾ В «Весне» «звоны» уже используются как органический фон.

ной»), образуют крайне существенное звено среди современных им и среди дальнейших опытов композитора. Но «Секгантская» песня, написанная через одиннадцать лет после «Росянки» и «Весны» и через восемь лет после «Звездоликого», очень далека от них по своей фактуре. Здесь нет ничего «на-ощупь», нет смешения стилей и уклона в чужой или чуждый мелос, нет нарочитой злободневной дерзновенности. Она тесно связана с предшествующими тремя песнями своими ритмами и интонациями:



Пример 80.

сухие и короткие «звякающие» созвучия в сопровождении, вольные метры, «двуединство» основной попевки, в которой большая секунда a^1-h^1 тянет в «диезные», а малая a^1-b^1 в «бемольные» интонации. Есть в ней общее и со «Свадебкой», но музыка звучит суровее и аскетичнее, я бы сказал, даже мудрее и сосредоточеннее. Линия мелоса — единая, цельная, вырастает из основной напевной предпосылки, зерна, и движется в колебаниях между a^1 , b^1 и h^1 , с выходящей фигурацией: это постепенное ниспадание по тонам и полутонам от $a-h$ к b^1 , a^1 , as^1 , g^1 , fis^1 . Вариант начальной попевки дает подъем к c^2 , с колебаниями между фригийским (g^1 , a^1 , b^1 , c^1) и лидийским (g^1 , a^1 , h^1 , c^1) тетрахордами. Потом резкая «заноска» от h^1 к fis^2 и новый спад к h^1 . Опять заноска от h^1 к f^2 и опять спад к h^1 . На этот раз выходящая интонация перелицовывается в новую мелодию, более рельефную, но двоящуюся между тетрахордом b^1 , des^2 , es^2 и между h^1 , cis^2 , d^2 . Победа

остается за h^1 , как более сильным устоем, и линия мелоса надолго становится волнисто замкнутой в пределах h^1 , cis^2 , d^2 . Но поскольку точкой отправления был звук a^1 , постольку является естественным возвращение к нему. Весь этот эпизод оказывается подготовляющим великолепный расцвет мелодического ликования («юбилейный») в заключительной стадии песни. Из тех же волнообразных интонаций, но от a^1 , начинается напряженный подъем к cis^2 , достигнув которого голос исходит обратно к исходной точке, но, как это часто бывает в народном мелосе, останавливается не на ней, а заходит несколько ниже к gis^1 , откуда и идет новый подъем, новая «юбилейная», по образцу древних лирических импровизаций на концовках. При этом линия окончательно выходит из пределов такта и подчиняется лишь ритму дыхания и прилива-отлива мелодической волны в пределах квинты fis^1 - cis^2 с хроматическими «скольжениями» внутри ее. Так как



Пример 81.

немыслимо воспроизвести весь музыкальный «текст», я ограничусь в примерах лишь главными моментами разви-

тия, но напоминаю, что оно идет непрерывно и что всякое выделение разрывает ткань. Пример первый (а) дает основную запевку и ее уклон, пример второй (б) — средний этап от первой «заноски», пример третий (в) — переход к заключительному расцвету мелоса и пример четвертый (г) — последний этап «юбилейный» (прим. 81).

Обращаю внимание на то, что Стравинский не ставит здесь кадансовой точки, и что кондом является сама же заключительная попевка: это пример чисто линейного мелодического каданса, обычно заключающего в себе все основные элементы лада или только попевки, подобно тому, как гармонический каданс включает в себя все существенные черты тональности.

Перехожу теперь к инструментальным интонациям стиля Стравинского описываемого переходного периода 1914—1916 годов. В 1914 году написаны были три небольшие, но замечательные по новизне трактовки материала и формы, пьесы для струнного квартета. Я считаю их остроумным экспериментом в области прежде всего динамической. Проблема динамики камерного ансамбля одна из сложных в современной музыке.

Изменилось само понятие камерности. Камерный ансамбль — остроумный салонный диалог или утонченно «прекраснодушное» собеседование, и камерный ансамбль — замкнутая сфера личных переживаний и размышлений: «монологи» глубоко чувствующей души (последние квартеты Бетховена) — не составляют исчерпывающего содержания современного камерного стиля. Это содержание гораздо шире. И характер его иной. Современная жизнь с ее концентрацией переживаний, с ее капризным ритмом и кинематографичностью, с ее безумно быстрым темпом отучила нас от медлительно длящихся созерцаний. Я уже

раньше писал в одном из выпусков «Новой музыки», что¹⁾ современная жизнь от всех, кто хочет быть в деле, в работе, а не пребывать в паническом созерцании ее быстро-текущего потока, требует постоянного сосредоточения всех способностей и дисциплины воли. Сказалось это и на музыке. Сказалось прежде всего в стремлении к строгому конструктивизму, к четкости фактуры и к сосредоточению сильнейшего напряжения на кратчайшем протяжении времени, а также в достижении наибольшей выразительности при наименьшей затрате исполнительских средств. Отсюда все более и более усиливающийся в современной музыке контраст между произведениями, построенными по принципу максимума сосредоточенности, стремительности (стреттиности) и сжатости, и произведениями, построенными по принципу широкого распластывания и расширения материала и скопления возможно большего числа исполнительских сил. В одном случае выделяется эмоциональная и формальная сомкнутость и интенсивность выражения: при малом количестве воспроизводящих средств—увеличение приемов и комбинаций внутри данного небольшого ансамбля и учет сил каждой единицы—каждого инструмента. В другом случае господствуют эмоциональный разлив и раскиданность форм: подъемы и нисхождения на широких пространствах, длительные лирические отклонения, склонность к звукописи *an und für sich* и к любованию звуко-сочетаниями, как ни к чему не обязывающей салонной лирике хотя бы и весьма высокого качества.

В одном случае господствует динамическое начало жизни, в другом эмоциональный гипноз и бесплодный гедонизм. Естественно, что новая музыка пошла по первому пути. Прежний камерный стиль, даже в лучших и

¹⁾ Цитирую далее с замечаниями и добавлениями.

серьезнейших своих уклонах: глубоко-эмоциональном созерцании и в мудром суровом интеллектуализме—тоже неминуемо должен был испытать воздействие стремительного потока нашей жизни с ее упругими ритмами, летучими темпами и с ее подчинением пульсу работы. Мало того, он не мог миновать воздействия улицы современного города и ее питонаций.

На ряду со стремлением к сжатости и сосредоточенности наблюдается влечение к наиболее выгодной организации материала, к такому использованию выразительных средств, когда каждый инструмент и каждое голос дают характерное, только им присущее и ими только выполнимое в данных условиях, звучание. Это обстоятельство, в связи с изменившимися за время войны экономическими условиями, привело к количественному понижению состава оркестров и к практике малых как симфонических, так и концертных ансамблей. Несомненно, что в этом же направлении влиял и все увеличивавшийся опыт ресторанных, садовых и уличных оркестров. «Джаз-банд» ускорил это влияние, показав на своем примере удивительную дисциплину ритма и умение достигать немногим многого. И если все усиливающаяся нервная подвижность жизни и быстрая смена явлений при колоссальной интенсивности восприятия требовали все больше и больше концентрации внимания на главном, характерном и существенном (плакат!), что и привело в музыке к сжатию и заострению форм, то все же самое неизбежное требование существенно-конкретного вызвало в музыке сочетание сжатости форм с сокращением производительных средств в пользу, как я уже сказал, усиления выразительных возможностей каждого инструмента. В результате всего этого родились многообразные инструментальные ансамбли, гибкие и подвижные, которые занимают среднее положение между громоздкими оркестрами

симфоний и опер и между обычными исполнительскими составами обычного типа камерных произведений, как-то: струнный квартет, трио. Новые ансамбли («составы») в свою очередь вызвали к жизни новые интонации. В некотором смысле мы возвращаемся к старинной практике городских музыкантов XV—XVII века, к богатой инструментальной культуре ренессансного города с ее общественной открытостью и доступностью.

Несомненно, что в современном стремлении расширить понятие камерности заключается определенная цель: вывести виртуозные и интеллектуально-созерцательные камерные ансамбли с их нейтрализацией инструментов в сферу актуальную, в сферу сочетания разнородных инструментов, как индивидуумов с различными способностями и как характеров с противоборствующими тенденциями, как механизмов с их особенностями интонационными и колористическими. Такого рода задания естественно ведут к необычайному усложнению линейной техники композиции и к своеобразной полифонии и полиритмии с уклоном в политональность. Впереди этого движения встал и продолжает стоять Стравинский, и его опыты в новом камерном стиле послужили образцом почти для всех лучших французских, итальянских и даже немецких композиторов. Новый камерный стиль, конечно, стоит ближе к улице, чем к салону, ближе к общественно-актуальной жизни, чем к уединенной философии жизни. Он—грань между замкнутым камерным стилем недавнего прошлого и между концертно-симфоническим и оперным стилями. Но он не новое явление в европейской культуре, а лишь углубленное и усложненное возрождение ремесла, техники и славных традиций городских музыкантов. Стиль этот динамичен по существу, ибо он растет из ощущений силы окружающей жизни и культуры, а не из личных чувств-

ваний и эмоций. Это стиль энергичный, актуальный и деловой, а не мечтательно-романтический.

Опыт разрешения проблемы камерной динамики—три пьесы для струнного квартета (1914)—произведен Стравинским в условиях состава старого типа: две скрипки, альт и виолончель. Конечно, сразу же кидаются на слух знакомые из анализируемых уже сочинений приемы: наличие «ударных интонаций» (*pizzicato* характера звона), «игра попевок» (варианты и ритмические перестановки), свободный метр и избегание тактовой монотонности, тембровая выразительность, богатая акцентуация и детализация динамических оттенков с точнейшим их обозначением, чтобы не оставлять места эмоциональному произволу. Обозначений характера «движений» нет. Обозначается только средняя мера времени, и тем самым определяется поступь музыки. В первой пьесе, очень статичной по схеме (органный пункт у виолончели, альт и второй скрипки является чем-то вроде баса пассакалии и то сжимается, то расширяется), динамика звучания определена соотношениями линий с первых же тактов и остается неизменной как в отношении силы, так и напряженности звука. Но, благодаря разнообразию акцентов, эта неизменность все время кажется колеблемой: ритмические и метрические вариации основной попевки на неподвижном в сущности фоне (элементы только перемещаются)—вот музыкальный смысл первого движения (М. М. четверть=126). В этом есть общее с былинным сказом, когда одна и та же попевка «приспосабливается» ко всему течению эпического стиха и излагаемых в нем событий.



Пример 82.

— такова основная попевка, различные частицы которой, походя то на сильные, то на слабые доли такта, либо выплывают на первый план, либо уступают место другим. Чтобы увеличить число возможных комбинаций и избежать скорого возвращения одних и тех же частиц на те же самые доли такта, Стравинский меняет тактовые размеры и кроме того подставляет через неравные промежутки времени под основную попевку перебивающий ее диатонизм хроматический ход восьмыми нотами (fis¹, e¹, dis¹, eis¹). Благодаря этому одинаковые повторения звучаний и тождественные комбинации оказываются редкими: и то же да не то!¹⁾

Во второй пьесе, довольно пестрой по сопоставлению различных по ритму и мелодике «отрезков», звуковая динамика дифференцируется благодаря острым контрастам: движение направляется от машинных механизированных «толчков», или, точнее, вздрагиваний (бег колес в поезде!), к лаконичной мелодической фразе (зарождение напевности). Она, не развившись, перебивается первым и светлым движением (элемент скерцо), тотчас застывающим на одном звуке (ppp и фермата). От этих судорожных перебоев мысль летит к мимолетной установке скерцозного ритма и четкой поступи, на миг задерживается на созерцательном эпизоде (два такта *tempo primo*), резко отмахивается от «лирического навождения» и переходит в танцевальное движение (элемент рондо!), но тоже не надолго. Опять резкий жест-взлет (ff), отзвук воздушной фанфары на флажолетах, общая пауза и возвращение к первоначальной

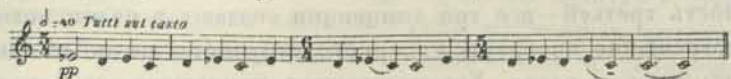
¹⁾ В „Сказке о беглом солдате и черте“ этот прием используется очень часто, но в усложненном виде, так как фигурируют не одна, а несколько попевок. Кроме того, там применяется импровизационный принцип сформления.

стадии: в более высоком регистре повторяется первая ритмическая формула. Ее опять сменяет фигурировавшая вначале мелодическая фразка, в свою очередь «отрицаемая» коротким и резким «жестом» — *sforzando* (аккорд *pizzicato*).

Мелодия, все-таки, пытается еще раз продвинуться, но уступает место первой ритмической формуле, еще более сжатой. Общая пауза. Нервно-судорожное движение, тотчас обрывающееся, заканчивает эту часть. В ней мы имеем нередкий в современной музыке прием удивительной концентрации материала, несмотря на его видимое рассеивание и дробление, при чем ток музыки направляется обратно к перво-элементу, из которого данное движение вытекло. Так, по-новому, применяется давний конструктивный принцип трех частей, и на крайне малом, четко отграниченном «поле звучания» происходит сложное чередование и сопоставление ряда элементов различной поступи и окраски и различного характера. Необходимо отметить при этом значение пауз и фермат, как факторов «дыхания», принимающих активное участие в оформлении. И если в первой пьесе все движение было построено на непрерывном и почти механическом перемещении одних и тех же элементов, то наоборот, во второй части ощущается «капризный» прерывный ток музыки и нервная поступь.

Третья пьеса гораздо проще: здесь в медлительном движении связываются разнородные метрические схемы ($\frac{3}{2}$, $\frac{5}{4}$ и $\frac{2}{2}$, $\frac{5}{4}$ и $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{2}$ и $\frac{3}{2}$). Динамика звучаний обусловлена сменой колоритных гармоний-тембров различной степени напряжения и соотношениями «стоп» разной длительности в тактах равнометрических (триоли в двухдольном такте, триоли на весь такт и т. п.). Звучность странная, жуткая в своей затаенности и сумеречной затененности. Своего рода Requiem. Край «без солнца». Первые такты звучат

как возглас хора. Они же становятся рефреном или ответными возгласами, а в заключение концовкой. Между ними проходят варианты сурового напева. Эта аскетически кра-



Пример 83.

сивая мысль чудесно гармонизована с постоянными квартами у второго голоса и с хроматическими «ползаннями» в остальных двух голосах. Перечень образуют колеблющийся мерцающий свет: суровые очертания напева то затеваются, то вырисовываются. В дальнейшем продвижении возникает новая мысль, развивающая первую, но в ином интонационном плане, на флажолетах виолончели. Короткое развитие застывает в воздухе (флажолетный аккорд tutti). Начальный рефрен, как я уже сказал, делается концовкой, но не ведет к полному замыканию: движение застывает на вопросе ppp. Я считаю эти лаконичные три пьесы в высшей степени значительными во всем творчестве Стравинского. Принимая во внимание момент их появления, я бы назвал их: «на грани». В каждой из них сосредоточена новая мысль, в каждой слышится особенный замысел, и рельефно выявлены оставляющие глубокий след в сознании звуко-образы. Непрерывность движения и связь элементов всюду достигается необычайно детальной проработкой динамических отношений, тембровых нюансов и приемов подачи звука, а также взаимосопреженностью ритмов и тщательностью указанной поступи. Внимательный анализ восьми страниц партитуры этих миниатюрных пьесок изобличает вдумчивую работу Стравинского над мельчайшими подробностями записи ради, возможно тонкой и точной фиксации процесса интонирования, как он про-

текал в сознании композитора во время сочинения. Механическое становление первой пьесы, напряженной драматизм второй и трагическая затаенность и сосредоточенность третьей — все три концепции создают в целом новое разрешение проблемы камерного струнного ансамбля в динамическом плане. Художественная миниатюра становится микрокосмом.

Следующий опыт Стравинского в этом же направлении (динамика камерности), более разомкнутый и светлый по настроениям, затрагивает уже сферу «домашней музыки», оформляя любезные ей интонации и ритмы. Это «три легких пьесы» для фортепиано в четыре руки: марш, вальс и полька, написанные в 1915 году, и «пять легких пьес» для фортепиано в четыре руки: *andante*, *espagnola*, *balalaika*, *napolitana*, *galop*.

В первой серии левая рука легкая, а во второй правая. В обеих изумительная отчетливость ритмического и динамического плана. Никогда еще в подобного рода пьесах не было сделано ничего подобного в отношении точного учета материала, полноты и напряженности выражения при экономии средств, остроумного использования принципа самоограничения ради проявления максимума изобретательности в скромных границах необычайно четкой фактуры. Изучение и исполнение этих пьес — школа внимания, ритма и дисциплины воли. Их легкая шутивая внешность многих обманывает при поверхностном обзоре, но зато сколько радости они дают при подробном ознакомлении. Забавный гротеск, переходящий в «музыкальный анекдот», легкая чисто пушкинская ирония, остроумный отбор тем, прихотливые комбинации ритмов и напевов. Всюду виден пронизательный и глубоко в жизнь проникающий взор великого художника, всюду показывает себя большое мастерство композитора, шутя и

свободно преодолевающего любые трудности. Поскольку Стравинский инструментовал некоторые из этих пьес (две «маленькие сюиты»), к ним еще придется вернуться. Эти чудесные безделушки вобрали в себя жизненные интонации и жесты, ритмические, динамические и темповые факторы, которые обслуживают музыкальный быт в его домашней сфере, но они связаны в такой же мере и со «старой» улицей, садом и бульваром, где вальс, полька, тарантелла, испанские танцы и галоп еще не сметены современными танцевальными ритмами. Стравинский взял каждый из этих видов как обособленную область, как замкнутую сферу интонаций. Он не стремился написать новый оригинальный вальс, новый галоп и т. д. Нет, он лишь хотел дать самое характерно «вальсовое», характерно «испанское», характерно «маршевое» начало, выбрав от каждого из танцев и движений его существенно яркие и динамически определенные черты. Его вальс, галоп, полька — типические характерные образования, отнюдь не стилизация и не оригинальничание. Все пьесы глубоко современны и экспрессивны. Это не внедрение прошлого в нашу жизнь, а новое преломление все еще живых и жизнерадостных ритмических формул и характерных («жанровых») интонаций и движений в условиях иной эпохи, при энергетическом мировоззрении двадцатого века, динамическом восприятии жизни и в подчинении ее рабочей дисциплине и мерному биению пульса машин. Лично на мой взгляд, лучшие из пьес: *espagnola*, галоп и полька. Но сейчас же выплывают в сознании и *napolitana*, и вальс, и балалайка, и идилическое *andante*. В напевах всюду строгие диатонические очертания. В сопровождении встречается утонченная хроматика и, я бы сказал, «полихромия» наряду с «полиритмией», например, в испанском танце. Замечательно сконструирован галоп: неудержимо стремительное «стрет-

тное» движение сковано железным ритмом. Оно полно жизнерадостности, нерва, блеска и забавной суеты «шестой фигуры кадрили». В «балалайке» великолепно переданы все «ухватки» частушечной динамики, «броские» концовки, резкие срывы и переломы и вместе с тем механическое постоянство основной поступи. В «тарантелле» — ее вращающийся в оргиастическом кружении ритм и задорно парящий над ним типичный напев образуют вместе выразительный жанровый эпизод, но без всяких описательных тенденций. Это экспрессивный жест, в котором динамика современного быта и гротеск нашей жизни нашли свое отражение в привычных интонациях и ритмах, показавших самой возможностью их использования свою живучесть и приспособленность к современности. Не приходится говорить о том, что кинематограф и джаз-банд естественно зацепились в конструкции и динамической концепции обеих серий пьес, даже в упомянутом идиллическом *andante* с его спокойной поступью «видовой» картины.

БАЙКА

ПРО ЛИСУ, ПЕТУХА ДА БАРАНА. Веселое представление с пением и музыкой

Байка сочинена Стравинским в 1917 году. Значит, совсем рядом со «Свадебкой». И та, и другая вещи, в сущности, ренессанс скоморошничанья или скоморошье искусства-промысла, подлинного «старо светского» русского театра, стихии глума, потехи, гаерства, озорной сатиры—в целом же глубоко народного гротеска. Ни «Байку», ни «Свадебку» нельзя понимать как стилизацию или как этнографический спектакль. Но если в «Свадебке» разыгрываемый обряд в силу своего «сюжета» не везде допускает обнаженное комедиантство и шутовство, то в «Байке» мы видим уже совершенно определенно и последовательно проведенное чистое скоморошье действо на основе скоморошья по характеру и по складу песен, плясок, наигрышей и попевок. Скоморошество—русский гротеск, стесненное веками всяческого фарисейства, должно было сказаться рано или поздно в нашем песенно-музыкальном театре. Оно и пробивалось, упорно и постепенно, сквозь заставы и препятствия. Есть одна гениальнейшая русская опера—«Князь Игорь» Бородина, в которой все претворения народного искусства даны в совершеннейшем виде: и эпос, и лирика (хор поселян, как мне уже не раз приходилось указывать, является единственным по «безискусственности искусства» органическим синтезом про-

тяжно-песенной великорусской интонации). В этой опере в партиях Скулы и Ерошки, во всем их музыкальном языке, уже вполне выразительно и самобытно «заговорила» стихия скоморошества. Фарлаф у Глинка тоже был прорывом в эту сферу. Но он, так сказать, «универсальный скоморох», впитавший в себя традиции мимов и вагантов, шутов *commedia dell'arte* и столь с ней родственной итальянской шутовской оперы (маски из нее попадали и в оперу *seria*)¹⁾. Скула и Ерошка освобождены Бородиным от всех условностей, отложившихся в течение XVII—XVIII веков практики оперы на «комических типах», и тем самым в них-то и сказалось родство с былыми записными скоморохами, про которых сложена пословица «бог дал попа, черт—скомороха». Народ «по положению» чтил попов, а любил скоморохов, которые были и забавниками и, одновременно, «живой газетой» с ярым ироническим и гротескным уклоном. Ни одна сторона частного и государственного быта не ускользала от зубоскальства, и как ни скудны сохранившиеся сведения о скоморохах, которые приходится собирать по капле, они позволяют, часто от «противного» — от нападок на «скоморохов» и от мер пресечений, — заключать о характере, силе влияния, убедительности, технических приемах и содержании их «промысла». Исчезновение скоморошества, как промысла, никак не означало, да и не могло означать, искоренения стихии, его создавшей и питавшей. Промысел исчез, но маска — в балагане и в театре «высокого стиля» — осталась. Много было скоморохов и в самой русской жизни.

¹⁾ Право, если исходить от наиболее сочных образцов итальянской оперы *buffa*, к ней больше подходит эпитет шутовской, чем комической оперы. Последний эпитет всецело принадлежит ответвлению этого вида оперы во Франции.

В народной песне скоморошество, конечно, сохранилось. Право же, возникновение и появление частушки неожиданно только для тех, кто видел в крестьянском песенном искусстве что-то неподвижное, издавна застывшее в цепях «высокохудожественных образцов» подлинной народной песни, и кто отказывал этому искусству в закономерной эволюции. Черты скоморошества в сильной степени сказались в складе частушки — в ее «иронической интонации», в характере ее инструментальных наигрышей, в ее общем «гротескном» облике. Нельзя в частушке все объяснить «дурными» влияниями города с его фабричными песнями, сентиментальным романсом и тому подобными воздействиями. Струя «комедиантства» — а следует давно обратить внимание на то, сколько в частушке «позы», актерского «выверта», «преувеличения», шутовского пафоса и гримасы паяца — никогда не исчезала ни из деревенского, ни из городского «потешно-песенного» искусства, как не исчезала и из быта.

Пример в опере Бородина яркий и сочный (тем более что в интонациях Скулы и Ерошки уже скользит «частушечность»), но не единственный. Укажу еще на Серова, на его Еремку во «Вражьей силе» и на сцену масляницы там же. Теперь уже ясно, что Серов, инстинктивно тогда уже считаясь с новым активно вступившим в общественную жизнь социальным слоем (разночинец, купец, мещанин), стремился создать оперу на основе купеческого и мещанско-бытового музыкального языка и с помощью сентиментальной песни-романса провинции и окраин больших городов. Он застрял на полдороге между стилем Островского и Решетникова — беру эти имена для ясности аналогии — и опера получилась «корявая». Но инстинкт Серова его не обманывал, и композитор был прав, указывая одну из верных дорог русской опере, которая никак

не хотела выйти из эпоса, сказки и истории на путь реализма музыкально-бытового порядка и подойти ближе к русскому городу и к русскому обществу, хотя бы в плане гротеска. Отдельными попытками в подобном роде являются «Женитьба» Гоголя-Мусоргского и «Игрок» Достоевского-Прокофьева, но это лишь «чуть-чуть» в сравнении с масштабом явления. Даже такие три выдающиеся мастера гротеска, как Лесков, Глеб Успенский (гротеск мещанства и мастеровщины), Чехов (гротеск чиновничества и вообще обывательщины), еще не затронули русских музыкантов, пребывавших только в высокой сфере. Впрочем, все идет своей чередой, и, как видим, «Мавра» Стравинского, возвращая нас к пушкинскому гротеску и к давним операм-водевилям, указывает на еще непозднюю возможность заполнения пробелов.

Итак, под стихией скоморошества надлежит разуместь специфически русским историческим строем жизни созданное шутовское «масочное» воспроизведение «веселого» быта в пении, пляске и музыке, в нагло глумливом или в лукаво-ироническом облике. Специфичность русского гротеска выражается помимо своеобразия интонаций и ритмов в жуткости одного из скептических уклонов «философии» скоморошества: во взрывании какого бы то ни было устоя только потому, что это устой, и в осмеянии ради самого осмеяния, ибо все, мол, «игра» на краю могилы. «Игра» служила, семейная, культовая, а в итоге— жизнь всегда либо обман, либо похоть. Другой не менее доминирующий устой «кривого зеркала» русской жизни— скоморошества—это веселье до упаду, до полного забвения, до чадного угара, до разнузданной беззаботности и через такое-то веселье соприкосновение с свободой, такой свободой, ради которой и жизнью можно пожертвовать. И опять—круг смыкается—от предвкушений свободы ско-

морозчество идет к злой издевке надо всем, что ей мешает, над всякой цепью, над всяким сдерживающим волю к похоти и к разгулу началом. Здоровая или нездоровая эта стихия—трудно сказать. Когда как. Но иного средства выхода из под гнета у русского человека не было. Здесь спасает смех, как жизненно-оздоровляющая сила; даже иронический и даже саркастический, он служит жизни. В особенности в театре, да еще в театре «омузыкаленном». Отнять это, значит отнять у жизни ее правдивое зеркало, ее самокритику.

Как чуткий композитор, Стравинский не мог миновать стихии скоморошества, соприкоснувшись вплотную с проявлениями русского народного действа. Не о возрождении промысла, а о воссоздании скоморошьяго гротеска в новых условиях—не в балагане, а в рамках высшей художественной культуры, с применением гибких современных средств выражения, идет речь.

Структура «Байки» проста. «Общее замечание», предваряющее действо, говорит ясно: «Байка» разыгрывается шутами, балетными танцорами или акробатами, предпочтительнее всего на голых подмостках, при чем оркестр помещается позади... Действующие лица сцены не покидают. Они занимают ее, появляясь на виду у публики под звуки «Шествия», служащего вступлением, и покидают ее таким же образом... Это «шествие» (фагот, валторна и труба на фоне ударных интонируют клоунски-вызывающий «фиглярствующий» мотив с русским пошибом во второй его части) служит таким образом заставкой и концовкой действа. Самое же действо в своих основных фазах между приходом и уходом—шествиями действующих масок—развивается на основе примитивной сказочной схемы.

Петух суетится на своей вышке. Лиса, в одеянии монахини, в покаянно-ханжеском тоне увещевает петуха покаяться. Когда задорный петух спрыгивает на землю,

лиса его схватывает. На отчаянные зовы петуха появляются кот да баран и выручают его. Ликующий пляс петуха, кота да барана с глумлением над лисой-ханжой и шуточным воспроизведением ее лукавых «подходов» к петуху замыкает эту сцену.

Петух снова забирается на свою вышку, и все «происшествие» повторяется снова. Но на этот раз дело кончается плохо для монашествующей лисы. Ее убивают, выманив за хвост из норы. Опять происходит еще более глумливый ликующий пляс действующих масок, и затем, как в водевилях, заключительное обращение к публике, после чего следует шествие, под звуки которого актеры покидают сцену.

Музыкальные элементы, составляющие интонационную базу действия, сжаты до крайней степени. Все они глубоко народны по ритму и характеру звучания, но отнюдь не придерживаются этнографической точности. Все они — из обихода скоморошьего искусства, ибо записной скоморох, согласно описания Даля, бродит «с волынкою из цельной шкуры телянка, свища всеми птичьими посвистами, беседуя один за троих и пр.». Певцы (два тенора, два баса) поют за всех действующих лиц; иногда два голоса в моменты «интенсификации» звучания совместно характеризуют одно действующее лицо, иногда они выступают в качестве хора с запевадой (куплетно-«респонзорный» стиль).

Скоморох, безусловно и всегда, — имитатор. Поэтому в «Байке» доминирует характерный материал звуко- и образно-подражательный. Центр действия — два остроумнейших диалога петуха и лисы. Но здесь надо сделать важную оговорку. Скоморох — имитатор, но еще до того он — клоун и прежде всего акробат. Таким образом в искусство Стравинского привходит цирк. В каком смысле это важно для музыки? В двух смыслах. Особенно и главное, в смысле конструктивном. Цирк и акробатизм требуют идеальной

ритмо-интонационной дисциплины: точности, лаконичности и полного отсутствия лирико-эмоциональной «воды» с арсеналом неустойчивых оттенков, «цыганизирующих» поступь музыки¹⁾. Поэтому о «Байке» можно говорить как о музыкально-конструктивном действе, где каждый ритмический момент жестко соподчинен другому и ограничен в своем проявлении до краткости делового разговора по телефону на дальнем расстоянии. Искусство Стравинского не—искусство досужего времени с романами в тысячу страниц (а такой роман, в свою очередь, пустяки в сравнении с длительностью эпоса!), оно живет и дышит современностью с ее «дифференциацией» времени и интенсивным сбережением времени. Зато это искусство динамизирует и усиливает до *maximum'a* напряжение каждого «музыкального момента»: каждой линии, каждого такта, каждого комплекса. Этим совсем не отрицается мыслимость появления второго Шуберта, который скажет: «К чорту динамику, будем неторопливо и радостно наслаждаться жизненными явлениями, как они даны нам в наших ощущениях, и будем много и длительно петь!» Поживем, увидим. Шуберты нашего времени—совсем иные. История тоже говорит дру-

¹⁾ Пусть мои критики не увидят здесь „предательства“ по отношению к эмоциональной музыке и, в частности, к Чайковскому, которого я и любил и люблю. Во-первых, „любовь“—дело личное, а, во-вторых, всему свое время и место: здесь идет речь о недопустимости эмоционализма в действе скоморошьем, акробатическом. Замечу, что и сам эмоционалист Чайковский был вместе с тем и одним из даровитейших мастеров гротеска, и в этой сфере своей он не допускал эмоционально-непосредственных излияний. Этого Чайковского прозвали и не оценили (кроме проницательного Лароша), как и в Чехове разглядели сперва веселого рассказчика анекдотов, а потом лишь „нытика“. Обильная близорукость. Обращаю внимание на изумительный скомороший пляс в „Чародейке“ Чайковского.

гое: Шуберт ведь сгорел в жизни, и равнинная неторопливость и протяженность его мелоса—все-таки результат динамически напряженного изживания каждого мига... Как бы там ни было, но в «Байке» мы имеем музыкальную конструкцию, обусловленную тем колоссальным сосредоточиванием внимания и дисциплиной мускулов всего организма, которые, т. е. внимание и дисциплина, свойственны не актеру только разговаривающему, а актеру действующему всесторонне, и в идеале—совершенному акробату. Цирк—искусство живущее в дружном соседстве со смертельной опасностью, и потому в нем все должно быть взвешено и каждый мускул на стороже. Потому-то, когда цирк соприкасается с другим искусством, он приносит с собой свою интенсивную настороженность, дисциплину жеста и четкость и упругость движений. И если от танца музыка всегда получала крайне благотворное воздействие в смысле ритмической точности, стройности и общей экономии движения, то тем более сильными оказываются влияния, идущие от акробатизма и эквилибристики. Поэтому-то, повторяю, в «Байке» мы имеем дело не со стилизацией скоморошества, а с претворением театрально-музыкальной стихии скоморошества в современных условиях ¹⁾.

Второе условие, идущее от скоморошества—цирка и оказывающее давление на музыку и действие «Байки», связано с элементом клоунады—шутовства в маске. Скоморох-имитатор не стремится к реальному звукоподражанию, он не петух, не лиса, а скоморох—петух и лиса. Он звукоподражает в музыке через человеческую песню, человеческий крик, человеческий язык, и потому звери «Байки»

¹⁾ И вообще все характерное для современной музыки обращение к танцу есть результат глубокой внутренней необходимости. Вспомним подобные же примеры из прошлых эпох!

даны в звуко-характерном подражании сквозь те интонации, в каких человек в своем быту их имитирует, а не в плане подражания природе птичьей и звериной¹⁾.

Имитация и «акробатизм» в выше указанном смысле определяют конструкцию и интонацию «Байки». С «акробатизмом», казалось бы, не вяжется сплошь неустойчивое аритмичное чередование звучаний, создающих впечатление полной асимметрии. Действительно, в музыке «Байки» господствует принцип непрерывного движения и неустойчивого равновесия, которое проявляется не в регулярной смене двутактов, четырехтактов и закругленных периодов, а в подвижном постоянном видоизменении длительности и сталкивании акцентов, в скрещивании различно ритмованных мотивов и фраз, объединяемых высшим конструктивным принципом: не абсолютным соответствием двух рядом лежащих звуко-комплексов, а функциональной зависимостью друг от друга иногда очень отдаленных моментов звучания. Возникает ощущение непрерывности четко организованного музыкального движения, в котором взаимозависимость элементов определяется не счетом тактов, а самим характером этого движения, его скоростью, степенью его сложности и т. д. В том-то и дело, что эта асимметрия на-глаз, а не на-слух, и потому все движение «Байки» вполне отвечает точности движений пантомимы,

¹⁾ То же самое и в пластике сценической, как это ясно было видно в постановке „Байки“ Ф. В. Лопуховым в Академическом театре оперы и балета: не реалистическое воспроизведение звериной повадки и поступи, а скоморошья актерская имитация в ритмах и движениях, в танце и акробатике. Ошибка этой интереснейшей и незаслуженно отрицаемой постановки была не в принципах ее, а в „двойническом“ смешении певца и актера: или следовало их разделить, резко, как у Стравинского, или „вышколить“ певцов (но последнее, конечно, немислимо).

танца и акробатики ¹⁾. Стоит передвинуться какому-либо акценту или интонации с одной доли такта на другую, как уже смыкающая точка или момент равновесия отдаются или переносятся. Нового характера музыкальное движение, чаще всего, просто самим фактом своего появления прекращает предшествующее «заведенное» движение без всякого закругленного каданса, ломает его, останавливает и начинает с точностью часового механизма «отбивать» свои доли времени. В это же время прихотливо выходящий рисунок наигрышей тклет свои узоры. Например, возьмем, первый момент действия: «петух суетится на своей вышке». Его клич имеет такой вид: см. пр. 84:

Музыкальный пример 84, обозначенный как *ALLEGRO* с темпом $\text{♩} = 126$. Он состоит из двух систем нот. Первая система — это мелодия на скрипичной линейке, сопровождаемая ритмическим рисунком на басовой линейке. Вторая система — это продолжение мелодии на скрипичной линейке, с ритмическим рисунком на басовой линейке, который в этот момент становится более сложным, включая шестнадцатые и тридцатые доли. Под нотами даны текстовые вставки: «Нудь, нудь, нудь, ну-дэ, ну-дэ!», «По-дай-те мне в го сю-дэ!», «Нудь, нудь, нудь, ну-дэ, ну-дэ!», «Подайте мне в-го сю-дэ!», «Подайте мне его сно-рей сю-дэ!».

Пример 84.

Равновесия в вокальных интонациях нет, потому что линия разветвляется и в сущности вмещает в себя два «квинтовых направления»: g^2 , c^2 f^1 и f^2 , b^1 и es^1 , извиваясь так: g^2 , f^2 , b^1 , c^2 , es^1 , f^1 , при чем g^2 и c^2 в верхнем голосе

¹⁾ Первооснова музыки „Байки“ Стравинского — жест. Не мешает поэтому вспомнить, что и в конструкции русских сказок большую роль играет действие — „жест“, а не описание. Еще Лядов печаловался, что в русских сказках не найти поэтических описательных моментов, как программы для музыки.

играют роль органного пункта. Получается перебой квинтовых устоев—обычное явление в народном мелосе. На этом «перебое» далее базируется почти вся интонация голосов в течение отдела в 62 такта (при скорости четверть = 126), усложненная, правда, после второго проведения клича еще одним расширяющим лад элементом:



Пример 85.

Органым пунктом или фундаментом клича служит такое движение: ¹⁾



Пример 86.

Один из наигрышей (кларнет *piccolo*) внутри этого отдела имеет следующий вид (в противоположность кличу он почти без изгиба и держится на одном уровне):



Пример 87.

Флейтовые (вместе с трубой) подголоски над этим наигрышем образуют отростки от него, как от одной из

¹⁾ Это механически „тикающее“ движение, вокруг которого вращается весь клич, указывает с несомненностью на влияние джаз-банда, влияние, уже здесь всецело ассимилированное Стравинским и мастерски впоследствии им углубленное и развернутое.

ветвей. Чем сильнее петушится петух и чем страшнее пугает своих предполагаемых врагов, тем ветвистее становятся подголоски.

Суммируем данные, почерпнутые из анализа этой «доли» действия. Клич петуха построен на точно размеренном движении. Внизу, как фундамент, упорно «надалбливается» основной ритмический мотив. Над ним выются инструментальные подголоски, то имитируя «мелос петуха», то окаймляя или заполняя промежутки между пением. Вокальная фраза (клич) разветвляется на две линии. В них можно различить два интонационных уклона, благодаря ощущению ноны от g^2 до f^1 и ноны от f^2 до es^1 , а также благодаря параллельным концовкам (см. в примере 84 мотивы а, b, c) и в силу «двойнической» окраски диатонической попевки (очень важной для всего построения ткани): см. в примере 84 такты 5, 6, 7 первого варианта (второй голос. Связанные звукоряды подобного типа (из пентахордов)¹⁾



Пример 88.

нередки в народном творчестве. В частности, с подобного рода диапазоном от a^2 до g^1 и от g^2 до f^1 их можно встретить, например, в румынской народной музыке (*Volksmusik der Rumänen von Maramures* von Béla Bartók, München 1923). Замечательно, что вводя в середине этого отдела «клича» попевку—пример—с *fis*, Стравинский расширяет звукоряд

¹⁾ Белыми нотами отмечаю те, что входят в «клич петуха», лигами—деления на пентахорды. Замечу, что as входит в «фундамент» (пр. 86).

в сторону «доминантности», при движении его вверх. Вообще же полутон в верхнем регистре совсем не ведет за собой в народном творчестве полутона в нижнем регистре. Например, в упомянутой книге Бела Бартока имеется в числе других такой любопытный пример:



Пример 89.

Каданс, завершающий напев, захватывает как бы в результате разбега тон снизу. То же имеется и в русских и в восточных народных песнях. Указываю на все это, как на доказательство проницательности и чуткости воображения Стравинского и как на стилистическую закономерность мелодико-линейного образования звучащей ткани и на принцип попевочности, лежащий в основе процесса оформления.

Следующий этап «Байки» — прорыв наладившегося движения петушиным возгласом (англ. рожок и цимбалы)¹⁾, за которым наступает более мирное и спокойное сторожевое настроение петуха:

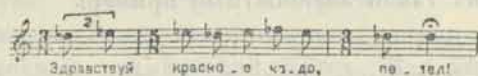


Пример 90.

¹⁾ Цимбалы играют колоссально важную роль в этой партитуре Стравинского. В «Байке», как скоморошьем действе, они исполняют руководящую функцию гуселей и кроме того органи-

В оркестре колыбельное полусонное покачивание (фагот, валторна и английский рожок).

Приходит лиса в одеянии монахини и заводит льстивую речь ханжи-приживалки.



Пример 91.

Склад речи лисы умильный и сладостный, богомольно-льстивый. Здесь Стравинский идет по пути Мусоргского. Многообразный в русской жизни и множество раз увековеченный в русской литературе и музыке тип ханжи получил здесь достойное интонационное воплощение.

Петух лезет в задор: в измененном виде и на несколько измененном басовом «фундаменте» вступает мотив его клича («О, мати, моя лисица! Я не постился, не молился»). Лиса продолжает свои увещания, петух, в конце концов, на них сдается и попадает в ее лапы. Поступь музыки изменяется и становится тревожной (словно крылья бьются): петух отчаянно причитывает. Ритм складывается из чередований:

$$\frac{3+4}{8} \text{ и } \frac{4+3}{8}, \text{ затем } \frac{6}{8}, \frac{7}{8}, \frac{5}{8}, \frac{3}{8} \text{ и т. д.}$$

Импровизационный «взлет» цимбал, как обычно в «Байке», неожиданно резко изменяет и направление и характер музыкального движения: появляются кот да барабан. Причита-

зуют инструментальную ткань благодаря своему своеобразному тембру и капризно ломаному рисунку на новых началах: в них всегда есть момент импровизационности, неожиданности и причудливости, — «своеобразие каденций».

ние петуха прерывается молодецким удалым песенным наигрышем (con brio):



Пример 92.

вокруг которого наслаивается «политональное» сплетение: данный наигрыш сцепляется с новой попевкой в голосе (бас: «Эх, ты, кумушка, голубушка» — *es-dur* с пониженной VI ст.) и сам меняет свою окраску в имитациях. Связующими нотами оказываются *h-cis*, *gis-as* и *cis-des*. Цимбалы своими «всплесками» образуют «пестрый фон», прорезываемый означенным наигрышем, как бодрым жестом. В конце конов, энергичный «свист» (флейта-пиколо, кларнет, гобой), а в подтверждение ему — «окрик» трубы, врезывается в ткань: лиса выпускает петуха и убегает. Начинается скомороший пляс петуха; кота да барана под пение прибауток (соло с поддержкой и «подхватами» других голосов), пляс изобразительный — карикатура на неудавшийся замысел лисы и на ее собеседование с петухом. Основные попевки и наигрыши пляса:



Пример 93.

Пляс проходит в качестве первого финала в действе. За ним следует подобное первому, но с некоторыми вариантами, вторичное проведение «монолога» петуха и его разговоров с лисой.

Таким образом в первом «отделе» «Байки» прошли друг за другом: сторожевой трусливо-задорный, запугивающий клич (мера времени: четверть 126), полусонная песня-дрема утомившегося «сторожа» (четверть = 63), диалог петуха с лисой (чередование первого темпа и второго), причитание петуха (четверть с точкой = 126, потом 84), «шествие» кота да барана (четверть = 126) и наконец пляс (тоже).

Пляс базируется на мерном выбивании «остинатного» ритма восьмыми, на котором то сплетаются, то расплетаются характерные попевки и наигрыши, имея за основу — как опору для продвижения к новым и новым «сказовым интонациям» — первую из означенных выше попевок. Юмор Стравинского проявился здесь во всей своей остроте и меткой наблюдательности. Поразительно гибки смены интонаций лисы и петуха, характерно сочны окрики и мольбы, алчные возгласы и стоны, причитания и зовы. Вот, например, гротескная имитация диалога сильного врага и его жертвы:

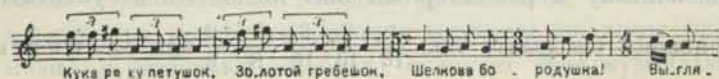


Пример 94.

Пляс не имеет явно-выраженного обычного каданса: «ловкий взмах» цимбал ¹⁾ сбивает концовку, и ситуация

¹⁾ Цимбалы в «Вайке» — словно «режиссер, ведущий спектакль».

меняется: кот и баран удалились, а петух снова размещается на вышке. Но задорный клич его здесь уже был бы не к месту: утомленный, он бормочет свою «колыбельную»: «сижу на дубу, дом стерегу, песню пою» (пример на стр. 159). Опять «взмах» цимбал: появляется лиса уже не в монашеском одеянии. У нее тон «ловца», который уже наверняка знает, что жертва попалась, и что все дело лишь в выборе удобного момента. Тон ласково-льстивый и добродушный с обещанием всяческих съедобных благ. Как в народном творчестве под оболочкой традиционно повтораемых и потому, казалось бы, окаменевших причетов, сказов, прибауток, плачей и т. д. выявляют себя в обобщающих формулах глубокие человеческие чувства, так и здесь, в диалогах лисы с петухом, звучат исконно людские интонации: как я только что сказал, с одной стороны, «поет» вкрадчивый голос уверенного в своей победе хищника, а с другой — «томится» до смерти соблазненная, но пытающаяся отрицать силу и воздействие лакомой приманки, слабая воля «уловленного». Весь диалог идет поэтому в несколько ином интонационном плане, чем раньше, — в характере детских прибауток и присловий ¹⁾. Вот несколько основных попевок: а) приветствие лисы: б) «аргументация» лисы (фальцетом):



«аргументация» лисы (фальцетом)



¹⁾ В интонациях лисы исчезает тон богомолки-хавжки, а в ответах петуха развивается его сторожевая попевка: «сижу на дубу» пример на стр. 159.



Пример 95.

в слога-акцентном отношении. Фраза:



Пример 96.

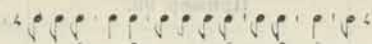
а естественно: «В каждом углу пшенічки по мерочке».

ную попевку в равномерный такт ни за что не уместить

(пришлось бы делать так: $\frac{4}{16}, \frac{2}{16}, \frac{3}{16}, \frac{2}{8}, \frac{2}{8}$ или удлинять

каждый акцент слова с увеличением длительности и, сохраняя за тактом его механически важную роль вертикали, объединяющей голоса в одновременности, освобо-

ждает пенне от тисков поэтического метра. Он нейтрализует доли соподчиненных тактов в только что указанном смысле и обеспечивает одному из тактов действительное преобладание над остальными. Такты сохраняют свое значение, а «напевный говорок» свое—свой эмоциональный тонус, свою возбужденность. Фразу: «петух кашку кушает» пришлось бы при словесно ритмической акцентировке тактов группировать, например, так:



Пример 97.

Стравинский же поступает иначе: подчеркивая одно слово «лису» забавной интонацией фагота и акцентируя рифмы, он размещает тактовые доли следующим образом:



Пример 98.

При этом четвертый такт становится своего рода «сильной долей» в ряду тактов. Паузы делаются в полном смысле слова музыкальными знаками препинания, а незнающая в сущности тактового деления музыкальная проза (исамодия и напевный говорок) получает свое музыкально-закономерное оформление.

Когда петух спрыгнул, и лиса схватила его (как и в первый раз этот salto mortale совершается под барабанный бой—своего рода «шествование на казнь»), снова повторяется прежний «причетный» вопль петуха («понесла меня лиса»). Только момент освобождения теперь несколько отодвигается: лиса уносит жертву в сторонку и общипывает ее,

жертва же скулит в поминальном тоне. В продолжении поминовения в оркестре звучат на подобие перезвона жуткие «дактилеобразные» аккорды у струнных:



Пример 99.

Поминальный причет петуха, помещенный в качестве задерживающего развитие событий и повышающего эмоциональный тон действия эпизода, является и по замыслу и по музыке ярким и сильным моментом. В конце концов, это давний комедийный мотив: простак попал в беду в силу своей же собственной жадности или неосмотрительности. Петух — и Лепорелло и Санхо Панчо в скомо-рошьем «ономатопоэтическом» облике. «Поминовение» петуха состоит из воплей на скользящей с высокой ноты линии, из вскрикиваний на резких подъемах и из сурово-иронических в своем эпическом облике попевок. Например:



Пример 100.

По мере того как петух «скисает», эпический тон выдвигается сильнее, «вопли» истаявают.

Поминание прерывается (напоминаю, что в «Байке» музыкальная «прерывистость» служит характерным приемом возбуждения внимания и одним из свойств оформ-

ления) появлением освободителей: кот да барабан играют на гусельцах (в оркестре цимбалы и скрипки) любезную лису песенку:

SCHERZANDO ♩ = 132

Тюк. Тюк гу-сель-цы ба-ра-но-вы стру-ночки

ритмический диалог

Пример 101.

Здесь любопытна ритмическая конструкция сопровождения и голоса. В последнем Стравинский тактирует сообразно ударениям каждое слово. Вторая попевка — окрик: «уж как дома ли лиса» — более суровая и еще настойчивее акцентированная. Получается любопытное по ритмике соединение танцевальности с ее стремлением к симметричному тактированию и шуточного диалога («игра в вопросы-ответы») с его тактовой асимметрией. Форма этого «марша» или «шестивия» кота да барабана основана на постоянном возвращении к первой попевке, как к «устой памяти», и нового отхода от нее все более далекого: принцип рондо, а в основе своей — импровизационный. О нем будет идти речь дальше в «Сказке о беглом солдате и чорте», так как импровизационная структура проявляется особенно ярко в инструментальных композициях в тех моментах, где имеется для нее соответствующая поддержка в замысле: соревнование, концертирование, подыскивание мыслей, внезапное озарение или, наоборот, продвижение на-ощупь с постоянным возвращением к опорной точке и т. п. процессы.

После ряда угроз лиса высовывает кончик носа и отвечает:



Пример 102.

В ответ на повторяющиеся угрозы зверей лиса начинает в страхе причитывать, обращаясь с упреком к своим «глазенкам», «ножупькам» и к хвосту. Опять забавно — эпический диалог («игра в вопросы и ответы»). Ответы всегда суровее по интонации и архаичнее, чем вопросы, идущие в песенно-лирическом тоне, но во все большем повышении голоса при каждом новом возвращении вопроса, первый раз с f^2 , второй с gis^2 и третий с h^2 . Самый решительный вопрос:



Пример 103.

вызывает самый решительный ответ хвоста:

Я по пням, по кустам,
По колодам зацеплял,
Чтоб лису звери хватили
Да закамшили.

Это решает дело. Звери-враги выволакивают лису за хвост и убивают (воплé голосов). Весь диалог насыщен остроумнейшими интонациями в «респонзорном» стиле (канонарх или запевало и ансамбль). Угрозы усиливаются в своей суровости, лисы же напевки изобличают ее досаду, страх и бешенство. Таким образом несмотря на параллелизм в действии (дважды сторожевая служба петуха, дважды появление лисы, дважды петушина беда, дважды

освобождение), оно не теряет ничего в своей интенсивности; наоборот, выигрывает в четкости, благодаря крайне экономному обращению с материалом и особенно с эмоционально-драматическими положениями. Композитор, в сущности, не выходит из повествовательно-эпического тона народной игры, но посредством динамических и ритмических подчеркиваний, перебоев, синкоп, глассандо, перемещений попевок, сложной акцентуации и т. п. приемов он достигает глубокой жизненной выразительности ¹⁾ — выразительности, которая присуща выкованным самим же бытом, на опыте множества людей проверенным и испытанным, песенным и повествовательным попевкам крестьянского искусства. Выкованность и общезначимость их всецело обусловлены проверкой их воздействия в ряду поколений, а не одним лишь личным переживанием одного человека, как бы ни было оно глубоко.

Действо переходит в стадию заключительного скоморошье-го зубоскальства, ликующего пляса победителей, в своего рода тризну. Пляс имитационно изобразительный (как он был и раньше), гротескный: «павшего толкни»). По форме — это чередование строго ритмованной куплетно танцевальной основной попевки с поговорками и присказками, бойкими и зубастыми (скороговорка). Основная или центральная попевка, потому что вокруг нее вьется остальной материал, построена на пяти нотах и строго диатонична:



Пример 104.

¹⁾ Потому что все эти приемы стремятся «взорвать» строгость эпического тона и суровость фактуры внедрением эмоционального тона бытовой житейской речи, благодаря чему звучащая ткань живет и ритмически и интонационно.

Припев в характере бойкой скороговорки удовлетворяется сперва двумя нотами, но развивается в подголосочный ансамбль:



Пример 105.

Архаичный и стилистически строгий пляс этот прекрасно завершает действие. Следующее за ним «шествие, под звуки которого актеры покидают сцену», является уже формальной «концовкой» и повторяет часть первого вступительного шествия («заставки») в том же темпе: четверть = 152.

Значение «Байки» и в творчестве Стравинского и в русской музыке очень велико, хотя это сейчас и не создается большинством музыкантов, живущих под обаянием приемов стилизации народного творчества, выработанных школой Римского-Корсакова и Лядова, и в свое время тоже сменивших другие приемы. Стравинский сам вышел из той же школы и усвоил лучшее, что в ней было — ясность фактуры, ладовое чутье и мастерство изображения, но не захотел быть эпигоном, повторяющим прошлое. Он создал свой новый стиль путем приближения к принципам народной песенной и инструментальной интонации, и это приближение кажется теперь предельно близким. Дальше уже само крестьянство из своей среды должно выделить композиторов, которые откроют миру музыкальный язык русского народа, самим же народом интонируемый. Пока же в «Байке» Стравинского в полном смысле слова ассимилированы, а не формально-стилизированы только, все орга-

нически необходимые факторы, из которых складывается звуковая ткань игры, действия и всяческого скоморошества.

Причеты различного характера, кличи, наигрыши и попевки, плясовые ритмы, культовая псалмодия в гротескном облике, шуточные иронические поговорки и прибаутки, сказовые и повествовательные интонации — все превращено Стравинским в стройное иконописно завершенное (конечно, в смысле высоты мастерства, а не по характеру) художественное произведение, но таким образом, что сфера художественно-разумного почти всецело питается принципами оформления материала, как они выработаны народным искусством, а не просто заимствует материал и разрабатывает его по чужой указке. В этом главное и в этом Стравинский оказался последовательнее и смелее предшественников и своих учителей от Прача (Львова) до Глинки и от Глинки до Римского Корсакова, если считать всех, кто соприкасался с народным песенным и инструментальным мелосом и им питался.

Насколько в творчестве Стравинского господствует закономерность и насколько его интеллект, раз ухватив некий принцип, работает в данном направлении последовательно и исчерпывающе, — можно увидеть хотя бы из анализа мелодического движения одного эпизода «Байки», а именно сторожевых кличей петуха (стр. 3—8 клавира, примеры же оттуда на стр. 156—157 данной книги).

За основу вокальных мелодических интонаций в этом отрывке взяты две октавы с добавочной нотой, т. е. архаический звукоряд: от f и g до g^1 . В дальнейшем я нотирую этот звукоряд октавой выше, в скрипичном ключе, так как зрительно в клавире центр внимания сосредоточен на верхней строчке с интонациями тенора, а также из-за необходимости привлекать к анализу и инструментальные попевки.

Если взять данную здесь основную октаву $g^2 - g^1$ в двух видах с симметрично контрастными горизонтальными делениями:



Пример 106.

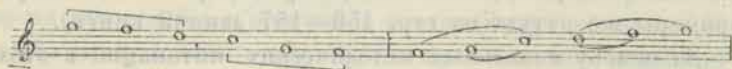
то при соединении их в один ряд (g^1, c^2, d^2, g^2) можно получить несколько комбинаций интервалов, характерных для продвижения и передвижения архаических народных попевок в этих пределах с переходом из одного «деления» в другое. Здесь имеются чередующиеся кварты и вложенные одна в другую «цепные» квинты:



Пример 107.

а также движение от секунды к верхней и нижней базе: $c^2: d^2: g^2$ и $d^2: c^2: g^1$ ¹⁾.

Если принять в этом ряде звук c^2 за центр другой октавы $f^1 - f^2$ и вложить ее в предшествующую, то возникнут дальнейшие интонационные возможности:



Пример 108.

Здесь имеются связанные общим тоном квинты, ряд секундовых ходов и перемежающиеся кварты (попутно

¹⁾ Напоминаю, что это движение очень характерно для архаических попевок у Римского-Корсакова («Снегурочка», «Китеж»).

замечу, что движение квартами $g^1 : c^2 : f^2$ характерно для одной из важнейших попевок в последней картине «Свадебки», см. примеры 140—142 на стр. 208—209 этой книги).

Так как октава $f^1 : f^2$ допускает внутри себя еще иное деление с упором на b^1 (см. бемоль), то интонации обогашаются новыми квартово-квинтовыми ходами в пределах того же звукоряда ноны:



Пример 109.

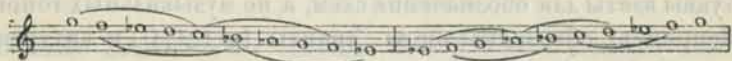
Число вложенных друг в друга («цепных») квинт увеличивается новыми рядами $f^1 : c^2 : b^2 : f^2$ и $g^1 : d^2 : b^1 : f^2$.

Если обратиться к аналогии, то здесь в интонациях по квинтам мы имеем три вида рифм: abba, abab и aabb (эти буквы взяты для обозначения схем, а не музыкальных тонов. Например: обволакивающие квинты ($g^2 : c^2 : f^1$) и внутренние ($f^2 : b^1$ и $d^2 : g^1$) напоминают первый вид, чередующиеся квинты или варты ($f^1 : b^1 : c^2 : g^2$ и $g^2 : d^2 : c^1 : f^1$) дают второй, а идущие попарно те же интервалы — (третий $f^1 : b^1 : c^2 : f^2$ и $g^2 : c^2 : c^2 : f^2$ или $g^2 : d^2 : c^2 : g^1$ и $f^1 : c^2 : c^2 : f^2$). Переход из системы делений одной октавы в систему делений другой присоединяется к имевшим место уже переходам из одного деления в другое в пределах одной октавы. Переход происходит обычно посредством движения через б. секунду (целый тон) в квинту или обратно. Например: $g^2 : f^2 : b^1$, $b^1 : c^2 : g^2$, $d^2 : c^2 : f^1$, $f^1 : g^1 : d^2$. Скачки в сексту служат обычно для перехода из одной системы в другую, но при условии тотчас же обратного хода с возвращением в исходную систему, но в другую точку ее. Например: $g^2 : b^1 : c^2$. Это дает как бы разбег или

перескок из одной октавной системы в другую с инстинктивным и естественным обратным движением, как после всякого прыжка или перелета.

Наоборот, движения-переходы по терциям являются нехарактерными для данной системы и избегаются, так как в них отсутствуют элементы, точно определяющие октавность и ее деления (соотношения, расстояния и устойчивость квинт и кварт). Именно для архаической горизонтали (ангемитонной), не знающей ни мажора, ни минора интонации, подобные $b^1:d^2:c^2$ или $d^2:b^1:c^2$ являются несущественными ¹⁾.

Пойдем теперь дальше, ибо Стравинский искусно наслаивает ряд на ряд. Включим в полученный строй интонаций ($g^2:f^2:d^2:c^2:b^1:g^1:f^1$) новую октаву с центром b^1 и добавим ее другим делением (значит: $es^2=b^1:as^1:es^1$). Получается еще более богатый ряд:



Пример 110.

Все сказанное пока еще не охватывает всех интонаций ключей петуха даже на первых семи тактах. До сих пор мы имели дело с уклоном в сторону нижней доминанты или субдоминантовой сферы, ибо сцепляли октавы на рас-

¹⁾ Очень многие явления в области интонационной кинетики объединяются данными схемами. Напоминаю здесь об интонационной борьбе и взаимоперемещениях мелодических кварт и квинт вокруг стержневых тонов, какими обычно являются внутренние точки деления октавы, и о сменах стержней или устоев в народных песнях с архаическими звукорядами.

стоянии тона вниз друг от друга. Но уже в пятом такте в другом голосе в данный строй врывается тон e^2 («по-дайте мне его»), а дальше на стр. 5 клавира (такт 4) захватывается и h . Еще дальше в средней части «клича» (со слов «и ножичко здесь», стр. 6 клавира) появляется тон fis —явный признак доминантности— вместе с усложненной попевкой. Конструктивная схема клича имеет такой вид: А (экспозиция) + В (расширенное повторение с включением доминантового уклона) + С (coda)—сжатая реприза основных элементов первой части. Итак: строфа, антистрофа (развитие) и эпод. В целом же лад это С, в котором цепко, входя один в другой, связаны объединяемые им направления (а не модуляции) вниз в субдоминантовую сферу и вверх в доминантовую. Направление вниз приближается к характерному уклону греческих ладов в пределах большой системы, направление вверх переводит интонации в область доминантности. В целом, повторяю, получается закономерный синтетический лад, начавший столь часто привлекать европейских композиторов. Если смотреть на данное явление с элементарно-гармонической точки зрения, то тут смешаны в *C-dur*'е элементы его доминанты, субдоминанты или доминанты вниз и еще субдоминанты от субдоминанты (b^1 и es^1), но только без хороших и добротных модуляций. На самом деле это не так, потому что здесь нет вертикалей, т. е. привычных аккордов, и расширение лада происходит мелодически путем включения горизонтальных делений сперва по направлению вниз ($g^1:c^2:g^1$, $f^2:b^1:f^1$, $es^2:b^1:es^3$), потом, как увидим, вверх ($a^1:d^2:a^2$, $h^1:e^1:h^2$, $cis^2:fis^2:cis^3$). Таким образом, внутри строя этого лада никаких гармонических модуляций быть не может. Вполне логично можно мыслить модуляцию из данного синтетического лада С в подобный ему лад G или F (что, впро-

чем, и можно наблюдать во многих случаях). Возвращаясь к исходной точке, к схеме анализируемого отрывка из «Байки», надо обратить еще внимание на тот факт, что все части (А, В и А/С) поддержаны одним и тем же мотивом (*basso ostinato*) на F, G, AS, G, F. Получается своего рода пассакалья. Этот «нижнедоминантовый» бас на F в данном ладу окончательно выбивает из-под ног привычно гармоническую мерку для суждений о движении голосов в подобной музыке.

Помимо постоянного баса связь между частями устанавливается кларнетным наигрышем и орнаментальным фразками флейты. Посмотрим теперь, как происходит перемещение из одной установившейся интонационной сферы в другую, в данном случае из $g^2 = f^2 : es^2 : d^2 : c^2 : b^1 : as^1 : g^1 : f^1 : es^1$.

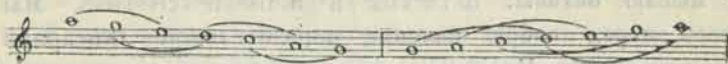
Я уже сказал, что в пятом такте первой стадии клича у второго голоса имеется тон Е. У кларнета в наигрыше захватывается и e^2 и a^2 , у флейты в орнаментальном подголоске есть cis^3 (стр. 4 клавира, такт третий). Эти интонационные элементы являются среди основного направления вниз, среди мелодически «субдоминантового» уклона, иррациональными или взрывчатыми, разрушающими данный строй и в то же время, предвосхищая, связывающими его с последующими факторами. И в том и в другом случае их формальное значение глубоко важно и органически понятно. Почему они являются иррациональными для слуха, будучи в то же время вполне логичными? Очень просто: они (ни e , ни h , ни cis , ни a) не включены в октавные и внутриоктавные деления данного основного уклона, а лишь задевают некоторые устои. Посмотрим внимательнее, как это происходит, ибо здесь мы коснемся крайне важного обстоятельства. Фраза «подайте мне его сюда» содержит $c_1^2 : e^2$ и d^2 , но в дальнейшем движении не задевает a^1 или h^1 (так как e^2 могло принадлежать октаве $e^2 : h^1 : a^1 : e^1$ или $a^2 : e^2 : d^2 : a^1$), а скользит в сторону к b^1 , es^1 и f^1

Наигрыш кларнета включает e^2 и a^2 , но избегает (что замечательно!) d^2 и a^2 , т. е. не захватывает всех признаков октавы, в которую входят эти иррациональные для основного уклона звуки. Далее: флейта захватывает в своей орнаментальной фразке cis^3 , h^2 и a^2 (такт третий сверху на стр. 4), но не берет ни e^3 , ни e^2 — граней для h^2 и a^2 , не берет fis^3 и fis^2 — граней для cis^3 и h^2 и т. д. Значит, и звучание cis^3 (к тому же предшествуемое b^2) является иррациональным моментом, предвосхищая контрастный дальнейший поворот интонаций в сторону доминантности. Обращаю внимание, что тон fis^2 нигде не был взят, между тем как именно он то и объединил бы тоны e , h и cis (я мыслю октавы: $h^1 : e^2 : fis^2 : h^2$ и $fis^2 : h^2 : cis^3 : fis^3$). Мы имеем перед собою явление поразительной линейарной закономерности. Поскольку все указанные иррациональные или «взрывчатые» элементы выступают как эмбрионы своих систем, посреди цельно развернутой главной, им контрастной интонационной линии с явно выраженным уклоном и заполненными гранями и устоями, постольку они служат лишь подготовкой наступления новой интонационной сферы и приготавливают к ней слух. Здесь мы стоим лицом к лицу с приложением диалектического закона взаимопроникновения противоположностей в области музыкальной архитектоники и в движении и сопряжении звуко-элементов лада.

Итак, мелодико-интонационный предъем или включение e , a , h , cis в вышеуказанный строй постепенно разлагает его и подготавливает внедрение иной интонационной сферы. Переход происходит в голосах, интонирующих новую попевку $e^2 : fis^2 : g^2 : fis^2 : e^2 : d^2$ («и ножикшко здесь») и в наигрыше, захватывающем это fis^2 чуть раньше вокального голоса (страница 6 клавира, верхняя строчка). Этот инструментальный наигрыш тождествен по материалу с наигрышем первой стадии кличей. Таким образом он служит свя-

зующим элементом. — «спайкой» — обеих стадий (в первой стадии это тетрахорд $a^2:g^2:f^2:e^2$, во второй же он разветвляется на два голоса и включает в себя и fis^3 и f^2). В пении же проходит характерный мотив: $e^2:fis^2:g^2:fis^2:e^2$.

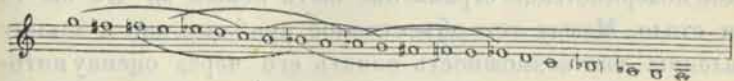
Это e^2 было важным иррациональным элементом в первой стадии клича. Оно вытекает из октавной системы от g^2 (той, от которой мы начали включение октав «субдоминантовых»), если в октаве $g^2:d^2:g^1$ принять за стержень d^2 и построить октаву $a^1:a^2$ с двумя делениями внутри ее, следовательно: $a^1:d^2:a^2$ и $a^2:e^2:a^1$, что дает при соединении с октавой g следующий ряд:



Пример 111.

Любопытно, что инструментальный наигрыш (кларнет) в первой стадии клича захватывал лишь верхние элементы этого ряда, а голос — средние: $e^2:e^2:e^2:e^2$ и дальше уходил к b^1 и es^1 . Продолжая, можно в эту систему включить и fis^2 , а именно в октаву: $h^1:e^2:fis^2:h^2$, приняв в октаве $a^1:d^2:e^2:a^2$ за стержень e^2 и выведя из него $h^1:e^2:fis^2:h^2$ и $h^2:fis^2:e^2:h^1$. Отсюда же можно получить: $fis^2:h^2:cis^3:fis^3$. Но и в средней стадии клича доминантовый уклон не получает полного и конечного выражения из-за того, что не все грани и устои отмеченных только что октав включены в интонационную сферу, и вокальные голоса не идут выше g^2 (g^1). Эпод или coda довольно прямолинейно и непосредственно примыкает ко второй стадии и состоит из первой попевки клича и ряда повторений оstinатного басового рисунка в голосе.

Вокальный звукоряд «сторожевых ключей петуха» в целом состоит из:



Пример 112.

В этом двухоктавном диапазоне основное направление интонаций идет вниз с преобладанием субдоминантового (в мелодическом плане) уклона. В самой композиции мы и наблюдали преобладание горизонтали и наличие интонационной динамики, благодаря прослаиванию октав: $g^2:c^2:g^1$, $f^2:b^1:f^1$ и $es^2:as^2:s^1$ отдельными элементами из $g:d^2:g$, $a^1:c^2:a^2$, $h^1:fis^2:h^2$.

Отсюда интонационно-динамическая острота, при полной закономерности появления, таких попевок, как:



Пример 113.

где с является гибридным образованием, внося момент контраста.

Мы рассмотрели одно из последовательных проведений интонационной диалектики на одном из небольших участков творчества Стравинского. Это явление, конечно не объединяет всего его дела и само составляет долю иных систем или один из факторов музыкально-интонационного мышления Стравинского. Интеллектуализм его вызывает озлобление. Люди привыкли, что композитора надо судить по характерному для его музыки чувственному тону и... по его грамотности. Столь мировое явление, как творчество Стравинского, вызывает циничное глумление критиков,

принимающих разнообразие «сюжетов» его творчества и ошеломляющую новизну технических приемов за мешающее модернистское стремление быть новым во что бы то ни стало. Между тем объективное приближение к такому явлению дает возможность понять его через оценку интонационных процессов, как закономерную систему музыкального мышления. Работа мышления над созданием звуко-организмов—это понимание музыкального искусства в эпоху исключительно бытового приложения его—многих пугает. Однако разумность и целесообразность такой работы трудно отрицать.

Сюжетность может скоро отмереть в искусстве Стравинского, но, если область или мир звуков хоть скольконибудь представляет ценность для человечества высшую, чем применение музыки за ужином, за гулянием, за созерцанием комедии или драмы, за кинематографической картиной и т. д., или высшую, чем гипнотизация наших чувств, то пора же вникнуть в ценность музыки, как глубоко интеллектуального явления. Быть может, Стравинский в быту и является слугой своих прихотей,—я этого не знаю,—но создавать музыку он не может иначе, как повинаясь требованиям своего острого мышления.

Момент анализа даже отдельных эпизодов из его произведений дает возможность понять не только многое в творчестве Стравинского, и в творчестве его современников, но и многое в проявлениях народного мелоса. Впрочем, на попытку свою я смотрю только как на скромный почин.

«СВАДЕБКА»

РУССКИЕ ХОРЕГРАФИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ С ПЕНИЕМ
И МУЗЫКОЙ

Стравинский работал над «Свадебкой», повидимому, в два приема. Пометка в конце партитуры говорит о том, что инструментовка была закончена в Монако в апреле 1923 года, тогда как в заголовке партитуры помечен 1917 год, т. е. год окончания «Байки».

«Свадебка» — произведение, мало сказать, оригинальное, оно — редкостное: и по звучности и динамике (соединение вокальной массы и солистов с оркестром из четырех фортепиано и нескольких партий ударных), и по конструкции своей и формам (соединение музыкально-архаических элементов с идеями оформления, свойственными Ренессансу, и с современными факторами музыкального формообразования), и по интонационной энергетике, иначе говоря, по степени напряжения и развития звучащего материала. Все это вызывает в нас живой отклик на концепцию автора. Что же это за концепция, и в чем ее своеобразие? В сущности своей «Свадебка» — кантата, потому что то, что поется, доминирует в ней над тканью инструментальной (колористически и ритмически — «ударно-дифференцированной», но отнюдь не пытающейся подчинить себе вокальную стихию). Но как кантата, «Свадебка» недостаточна, если можно так выразиться, вокально-абстрактна и лирична: пение в ней не довлеет себе, кра-

соты звука ради, а тесно связано и даже стимулировано жестом, телодвижениями, плясовыми ритмами и обрядовым ритуалом. «Игра» звуковая воплощает игру сценическую — пантомиму и танец, как это происходило в свое время в мадригальных комедиях (к чему мы еще вернемся).

Будучи, с одной стороны, художественным претворением статики обряда, а с другой — в полном смысле слова и то-нацией тела, т. е. музыкальным претворением жеста и танца свадебного действия, музыка «Свадебки» не является эмоционально-симфоничной: это не Эврипидовская трагедия. Присутствие в ней комедийных персонажей (сваты и дружки) и одновременно воздействие суровой непреклонности культовых традиций — превращают ее в синтетически-стройное произведение, в котором театрально (в «зримом жесте») во взаимном общении отображают жизнь два начала: эпически властное и эсхиловски суровое (человек перед лицом инстинкта размножения) и иронически плутовское, ускользающее от неумолимой судьбы в сферу смеха и насмешки (скомороший элемент). Власть древнего быта говорит женщине: жизнь тяжела, хочешь не хочешь, а подчиняйся инстинкту, хорони девичество и с ним волю свою. Скоморох говорит: жизнь — мим, культ рода — театральный фарс. Хор «Свадебки», как хор античной трагедии, созерцает действие, эротически любопытствует и сам вовлекается в «игру», либо сочувствуя главным персонажам, либо примыкая к веселым комедиантам. Последние иронизируют над серьезностью, с какой люди почитают ими же самими созданные устои и вымышленные предписания о сохранении рода, тогда как дело обстоит просто: зачни и рожай.

Три стилистических пласта, поэтому, можно вскрыть в ткани и в развитии действия «Свадебки»: трены (threnoi) — плачи, причитания, все, что связано с похоронами девичества, ибо русский свадебный обряд в сущности своей —

похоронный обряд; вызывание, заклинание и возбуждение мужской оплодотворяющей силы — самая игра, энергия действия; и шутовской скоромошый элемент, то иронизирующий, то искренне преданный забаве. Этот элемент смехом своим сочувственно смягчает скорбь женственного начала и дикое проявление мужественной силы, но в то же время, лукаво любопытствуя, не без похоти, разжигает страстное влечение и тем усиливает оргиастические тенденции.

Все это сомкнуто Стравинским в четыре, сжато и коротко развивающие обряд, картины. Музыка суровая, терпкая и жестко ясная. Инструментальный колорит всецело подчинен смыслу действия. И если в конце заключительной картины, когда все участвующие в «игре» после ухода новобрачных в клеть застывают в ожидании зачатия новой жизни, Стравинский заставляет звучать колокольный звон, то этим он лишь подчеркивает, углубляет и усиливает смысл всего обряда: его, как я уже сказал, похоронный оттенок! Трагическое начало, все таки, берет верх и рядом с ним ирония. Иностранцам «Свадебка» может даже всецело представляться гротеском. Конечно, поскольку ирония пронизывает действие, поскольку оно разыгрывается, а не переживается, постольку на всем лежит отпечаток преувеличения и шутовства «масок». Но с другой стороны, именно, в проявлениях печали и сетования столько глубины, а в проявлениях торжествующего эротического инстинкта столько здоровой мужественной силы, что склониться к мнению о сплошной гротескности «Свадебки» немислимо без серьезных оговорок: если угодно, это гротеск Ренессанса и гротеск Шекспира, а не гротеск «Кривого зеркала». А это большая разница.

Анализ «Свадебки», предлагаемый мною далее, всего на-всего только эскиз. Цель его — служить стимулом дальнейших работ над творчеством Стравинского. Всегда

бывает очень трудно разъять, трудно разложить и потом синтетически охватить живое текучее творчество композитора современника.

Музыка «Свадебки», помимо родства своего с хронологически окружающими ее концепциями композитора («Байка про лису», «Четыре русские песни», «Три истории для детей») и несколько более ранними («Прибаутки» 1914 года, «Кошачьи колыбельные» 1915—1916), развивает принципы, намеченные Стравинским — быть может инстинктивно — в «Весне Священной» (1912—13). Есть общие ритмы, приемы разработки материала и схожие интонации. Но композиция «Свадебки» много сложнее и цельнее в стилистическом отношении. В «Весне», в ее завораживающей и ошеломляющей новизне и смелости, еще нет полного овладения игрой своего собственного воображения, нет подлинного мастерства, как итога большого опыта. Через край переливающая сила юной творческой фантазии, свежесть и сочность материала, завораживающий колорит и интенсивность течения музыкального потока, вдохновенные симфонические моменты, как вступление — «весеннее произрастание», «хождения девушек», «жертвенный пляс», — захватывают слушателя до глубины и делают то, что «Весну» невозможно воспринимать с оговорками и анализировать ее холодно и сурово. Это диковинная находка. Лозунг музыкальной современности. Ее сырость — ее свежесть. Ее угловатость и дерзкая прямолинейность — ее сила. Между «Весной» и «Свадебкой» такая же разница, как между инстинктивным непреодолимым влечением и осознанным мотивированным поступком при одинаковой степени талантливости и в том и в другом случае. Но «мотив» действия один и тот же: власть идеи рода. В «Весне» Стравинский держит нас у истоков жизни и ведет к ее произрастанию, в «Свадебке» он направляет стихию музыки

через ряд ее этапов обряда к «Пиру», к «брачному полету» среди ликования и под строгой «заветной» охраной общины. Навысший и глубокий симфонический момент в «Свадебке» перенесен на самый конец ее. В «Весне» он в самом начале действия («весенний рост»). Через воплощение «пира» во славу эроса Стравинский связывает свое творчество с гениальным прологом «Руслана и Людмилы», через комедийные элементы «Свадебки» с гениальной «Камаринской» Глинки.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ, КАРТИНА ПЕРВАЯ

Коса

Стремясь к безусловной ритмической точности, Стравинский крайне механизмирует свое письмо. С этим необходимо считаться, так как отсюда ключ ко всему формальному порядку музыки.

За единицу меры надлежит принять здесь одну восьмую при метрономе $\frac{1}{8}=160$, но, порой, движение замедляется вдвое, и на каждую долю падают две стошестидесятые восьмые, иначе говоря $\frac{1}{8}=80$, когда не изменяя вида нот, Стравинский меняет характер поступи музыки и оставляет движение строго размеренным и объединенным, без всяких особых пометок об ускорении или замедлении. В середине картины ритмической мерой становится четверть=сто двадцать, движение резко ломается, начинает преобладать двудольность. Эта «вспышка», сопровождаемая и интонационными и динамическими изменениями, приводит к заключительной стадии картины вновь к $\frac{1}{4}=80$ или $\frac{1}{8}=160$. Всего в этой картине 235 вертикалей (или тактов, но сплошь не равных). Распределяются они следующим образом:

Вводный причет или ангемитонная заплачка невесты — 10 неоднотонных вертикалей ¹⁾.

То же продолжается при вдвое ускоренном движении и с концовкой хора подруг $= 11 \times 2 = 22$ (знак умножения показывает, что эти такты повторяются).

Невеста вторит хору, расширяя концовку на два такта (вертикали), а подружки, опираясь на е, «псалмодируют» mezzo voce: «чесу, почесу Настасьину косу».

Этот припев их является основным организующим все причитания звеном (rondo). Он равняется 15 тактам хора с кадансовым перебоем (попевкой соло) внутри его на словах: «а и косу заплету» («алу ленту улету» — механически вторит им невеста).

Эта попевка разрушает монотонность ритуальной хоровой псалмодии; последняя, продолжаясь, приводит к несколько расширенному повторению заплачки невесты и припева подруг, однако с изменением в конце: попевку соло («алу ленту улету») подхватывает, расширяя ее, хор («голубую перевью»). Невеста опять перебивает их своим медленным причетом, но подружки, как бы не внимая ей и не желая продолжать псалмодировать, меняют и характер, и темп, и ритм интонаций и запевают четкую «утешную» игровую песню: «не кличь, не кличь, лебедушка» ($\frac{1}{4} = 120$, размер $\frac{2}{4}$ с переборами в $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$ по мере развития хора).

Весь повторенный эпизод до вторичного вступления хора с новым материалом занимает 52 такта (52-й такт совпадает со вступлением «утешного» хора и солистов). Хор этот крайне любопытен в интонационно-динамическом отношении, о чем будет идти речь дальше. Конструкция

¹⁾ Примеры, ради сокращения места, даются в извлечении из цельного комплекса лишь вокального рисунка; цифры внизу указывают на стр. клавираусцуга.

его основана на чередовании метрически разнородных схем при устойчивой единице времени (четверть = 120) и на применении любимого Стравинским чисто народного приема столкновения акцентов — сильной доли с сильной

♩ = 120

а) Не ильчѣ, не ильчѣ, — де-бе-душ-на. не ильчѣ в по-ле

вариант (начало 3 картины)

б) Бла-го-сло-влял-ся све-тел-ме-сяц

в) По-громом со-ло-вье-во-са-ду (12)
Мая свекр-ла ба-тюшка

г) Рэй, рэй! у-дэ-лэй ско-ро-ше-и се-ла-до-се-ла.
Рэй, рэй!

Пример 114.

же или деления пятидольного такта на 1 + 4 (конец одной фразы и вступление нового голоса).

К женским присоединяются мужские голоса и ансамбль развивается до оргиастических восклицаний, переходя на плясовую лад. Форма его вытекает из вариационной вокальной проработки основной попевки — в прим. 114 даны ее разновидности и развитие.

Разработка происходит в мелодико-гетерофоническом плане на основе следующих приемов: разветвление линии, включение новых напевов в еще не замкнувшийся напев, присоединение подголосков, укорочение или срезывание долей, расширение, смена метров, сообразно тексту, и, наоборот, ломка акцентов в тексте ради выпрямления музыкальной линии, смыкание окончания одного голоса с началом другого и т. д. Сопровождение (четыре фортепиано и ударные) окутывает хор инструментальной гетерофонией, но гармония, колорит, «ударность», динамика — все факторы подчинены однако руководящей линии в голосах, ибо «Свадебка», как уже было сказано, — прежде всего кантата. В сущности своей такими кантатами являлись и старинные мадригальные комедии XVII века вроде «Amfiparnasso» Орацио Векки. Но кантата у Стравинского сплошь предполагает в своей основе жест-пантомиму и, моментами, танцевальное действие: отсюда частое внедрение ритмически четких линий, свойственных игровым вокально-инструментальным песням (русские *airs*!).

Указанный ансамбль (хор и солисты) — динамический центр первой картины — занимает 93 такта, переходя непосредственно в заключительное причитание тенора («пречистая мать, ходи к нам ухать») с новым напевом, над которым ведут свою заплачку невеста и ее мать (23 такта), при чем темп замедляется (четверть = 80). Заключительный припев, повторяемая псалмодия подружек («чесу, почесу Настасьину косу») с вторящей им невестой (мелодический причет в дорийском ладу — от *la* с *фа* диэзом) завершают в течение 19 тактов первую картину.

Интонационное ее содержание чрезвычайно любопытно. Оно включает ряд характерных проявлений народного свадебного причета (мелодический, псалмодийный и плач с восклицаниями и всхлипываниями).

Причет в его различных проявлениях организован здесь с поразительным мастерством и суровой лапидарностью. Оттенки его: от драматизированного стога до механически-равнодушного отчеканивания говорком: «чесу, почесу» — сползая с одной ноты вниз на тон, со вздрагивающим акцентом, словно кто-то, засыпая, бормочет установленную молитву. Отметим характерное для причета или заплачки «стояние» *ff* на высокой тесситуре с наде-

Музыкальный пример 115. Состоит из пяти строк нотной записи. Первая строка — мелодическая линия с нотами и русскими буквами: МО, СЗ, ЛЬ, МО, Я, КО, КО. Вторая строка — хор и невеста: ХОР (Мэ, туш, мэ, пль, лэ) и НЕВЕСТА: (О — О-ХО-ХО! Е — ще О-тэ мне). Третья строка — мелодическая линия с нотами и русскими буквами: че, су, по, че, су, на, стась, и, ну, ко, су, че, су... Четвертая строка — мелодическая линия с нотами и русскими буквами: АЛУ, левту, улету. Пятая строка — мелодическая линия с нотами и русскими буквами: Пре, чи, ста, в, мв, тер, хо, ди.

Пример 115.

нием голоса на кадансе (концовка) и с переходом [этой концовки в истощный вопль, который в свою очередь переходит в припев-бормотание (пример 115b, c).

Скачок в увеличенную октаву суживается в скольжение по секундам: подкрепляющая причет концовка переходит в скорбные восклицания, а последние — в «псалмодию» — словно читают псалтырь над покойником. Яркий контраст причитаниям — вышеупомянутая «утешная» величальная песня в центре картины. Насколько для причета характерен интервал секунды с «бросками» от него, настолько для основной попевки этой песни характерна большая терция (чаще всего с синкопой, см. пример на стр. 187). В сопровождении здесь появляется характерный ритм и

тембр частого и мелкого трезвона. Гармонизован хор в начале с перемежающимися секундами у сопрано и альтов (пример 114а).

Звучность хора постепенно растет. План такой: женский хор прерывают двое запевал (тенор и бас):



Пример 116.

хор подхватывает² («по громком соловье»), опять вступают солисты: сопрано и бас причитывают на основной попевке канон в септиму (собственно, в квартдециму), их сменяет ансамбль (женский хор и солисты: сопрано и меццо-сопрано) — звонкий и голосистый. Солисты тенор и бас «прорежают» своими попевками бабий и девичий плясовой гомон, доходящий до взвизгов и топота на дионисийском вопле: «рай, рай» (здесь присоединяется мужской хор — тенора и басы) (см. пример 114 с, d).

Пляс вот-вот готов перейти в дикое радение, но, доведя его до высшей точки, Стравинский опускает нарастание и переводит музыку в четкий причет — переключку солистов на дорийской попевке:



Пример 117.

Таким образом здесь только чуть вспыхивает оргиастическое возбуждение, которое мощно разольется в последней картине — на свадебном пиру.

КАРТИНА ВТОРАЯ ПЕРВОЙ ЧАСТИ

У ЖЕНИХА

В конструктивном отношении у этой картины есть кое-что общее с первой: псалмодия хора, как припев, который возвращается время от времени и объединяет собою процесс звучания и самое действие. Налицо интонационное нарастание и динамический подъем посредством все большего голосового наполнения. Но подъем здесь грандиознее и напряженнее, к тому же он сдвинут к концу картины и расширяется до колоссального crescendo, словно могучий праздничный колокольный звон. Колорит этой сцены мужественный, ясный, суровый и густой. Здесь не голоса, а либо гудят в низких регистрах, либо заливаются высоко, как торговцы на базаре или в былое время разносчики в дачных местностях.

Таким образом, и диапазон, и характер, и динамика интонаций в сцене у жениха в сильной степени контрастируют с первой сценой заплетания косы невесты перед венцом. Проанализируем вторую сцену в конструктивном отношении: ритмической мерой ее является четверть = 120, т. е. тот предел скорости движения, который был достигнут в середине первой картины. Так устанавливается связь, и вместе с тем вторая картина сразу же получает бодрую поступь. Отправная точка ее — «дьячковская молебная попевка», или псалмодия (полупричет-полубормотание, тяжелое и веское, теноров и басов):



Пример 118.

На концовках хор поддержан солистами (тенор, бас и альт). Имя матери христианского бога упоминается здесь в языческом весьма кощунственном преломлении, как это обычно в православии русского крестьянина: «ходи к нам ухаты, свахе помогать кудри расчесать». Солисты, дружки, тенор и бас, прерывая «псалмодию» скоморошными базарными кличами, запевками, пытаются внедрить четкий и звонкий ритм, поддерживая друг друга имитационно:

Музыкальный пример 119. Две системы нот. Первая система: верхняя часть (солист) поет: «Чем че-сать, чем мо-слить да Хвэ, тисъ вы ну (у) - (у) - дри?»; нижняя часть (хор) поет: «Чем че-сать, чем мо-слить да Памфилъ, ча ру-у) - (у) - см?». Вторая система: верхняя часть поет: «или то же в обращении. Нулим мы, нулим мы пераванско-го ма (а) - (а) - сла»; нижняя часть поет: «Кинемся, бросимся, во три тор-га, го (о) - ро - да, расчешем, размаслим Хвэти».

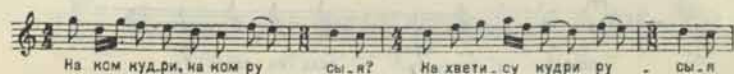
Пример 119.

Движение ломается разом с момента родительских причитаний (сперва диалог в имитационном стиле, потом с внедрением новых солирующих голосов — квартет): колорит меркнет, темп замедляется (четверть = 104). Основной варьируемый напев:

Музыкальный пример 120. Одна система нот. Мелодия: «Ви - чор - са яи чо - ру си - дел Хвэ тисъ».

Пример 120.

Причитание стариков постепенно расслаивается скомо-рошьями «попевками» (тенор и бас), возвращающими движение к Темпо I (четверть = 120) на залихватской попевке-наигрыше (сопрано-соло):



Пример 121.

Эта попевка-наигрыш ловко сопровождается в «оркестре» своим собственным удвоением (fff), затем хроматическими скользящими параллельными квинтами и бойкой диатонической фигурацией с «остинатным» бубном. Как и в первой картине, плясовой напев покрывает причет и растет, разветвляясь и расширяясь, с помощью горизонтальных перемещений, передвижений, ритмических и мелодических вариантов, перестановок и т. д. Стравинский как в «Байке», так и особенно здесь, с одной стороны, освободил русский песенный мелос от хорало-подобных фигураций и «вариаций на русские темы», с другой же стороны, в самом народном творчестве, в подголосочном голосоведении и орнаменте, в подчинении голосов центральной руководящей мелодической линии он нашел богатые средства к тому, чтобы получить подвижную и сочную полифоническую ткань.

Доведя и здесь ансамбль до грани, за которой должен начаться дикий пляс, Стравинский прерывает его начальной дьячковской псалмодией pp («ходи, ходи к нам, ухаты»). Но на этот раз развивает музыку до сильного и повелительного заклинания. Сперва «богине», а потом «божуньке», приказывают с упорством и долблением:

«подь на свадьбу». В якобы православном обряде Стравинский вскрыл его древние языческие корни и первобытный заклинательный смысл (культ плодородия и размножения рода). Тяжелые восклицания низких басов



Пример 122.

чередуются с воплями хора и солистов. Гармония — архаически ладовая. В голосах все время строгий диатонизм. Хроматизм, как красочное преломление и как орнамент, используется только в сопровождении. В данной картине мы имеем уже второй подъем. Он также обрывается на *ff*, чтобы уступить место сцене благословения и новому колоссально напряженному заключительно, стихийному нарастанию. Для этого Стравинский воспользовался динамическими факторами, имеющимися во всяком торжественном культовом служении, и перевел их в обрядовое действо. Он применяет формы респонзория — «ответного пения» (глашатай и хор), антифона — хоры контрастного характера (мужской и женский), гимна или концерта — ликующего характера пения всеми участвующими (ансамбль — хор и солисты). Ритмы и интонации «молений» — тяжелое раскачивание басов — запевал:

(ОБРАЩЕНИЕ ЖЕНИХА К ОТЦУ И МАТЕРИ)



Пример 123.

При постепенном подъеме им в ответ звучит суховатый дробный четкий и «деловой» стрекот «причетниц»; он в свою очередь переходит в «базарно» залихватские кличи дружек (сперва бас, потом тенор) в дорийском ладу на теме:



Пример 124.

(в оркестре: тремоло ф-п., трель ксилофона, удар большого барабана и мерный бой литавр). «Причетницы» с хором своими молебными концовками перебивают дружек:



Пример 125.

Общий крик «ой» останавливает движение (фермато). Тогда начинается действие благословения под пение хора («лебединое перо упало») и солистов, причем последние поддерживают хор на конечных возгласах. Стих поется р, а концовки ff так:



Пример 126.

Таким образом дорийский лад от B-dur переходит в дорийский же лад от G-dur. Суровый диатонизм выдержан все время. Линии четкие, рельефные, строгие, ритмы — также. Это русский «строгий стиль» характера древней новгородской иконописи. В данном случае хор и солисты изображают в песне происходящее действие, как это обычно в культе и согласно древним традициям (роль хора в античной трагедии!). Развитие приводит опять к кличу дружек с «подхватом»: бас продолжает и опускает линию тенора на октаву вниз (горизонтальное продвижение и перестановка). Получается так:



Пример 127.

Ансамбль, не теряя напряжения, дробится на диалог солистов и женского хора. Опять общий крик «ой» — как замыкающая и одновременно отправная точка нового еще более сильного и восторженного гимнического подъема (благословение и заклинание). Вводится вариант первой молебной попевки (фригийский лад от F = dur:



Пример 128.

Развитие основано главным образом на горизонтальном продвижении и передвижении всех основных попевок данной картины (мольба, приказание, величание). Приглашаются в экстазическом восторге все «знакомые

святыне»: Микита - попутник, Лука, Демьян и т. д. (вспомним некрасовского свата). Звучание растет, разветвляется и ширится. Образуется мощный органичный пункт; раскачивающиеся как тяжелый могучий колокол низкие октавы двух фортепиано, литавры и большой барабан — служат опорой и сдерживают расходившуюся вокальную стихию. Я считаю, что после финала первой оперы Глинки ничего подобного по силе хоровой динамики не было еще достигнуто в русской музыке. С XVII века много было создано величальных концертов, в которых искала разряда суровая и мощная энергия песенного ансамбля. Только композитору XX века удалось, сжав ее в тиски суровых ритмов и интонаций, при минимуме инструментально красочных средств, добиться максимума силы и полноты выражения.

Конструкция второй картины, если исходить от количественного распределения материала по вертикалям-тактам (их всего 245), представляется в таком виде: от первой отправной точки (молебная «дьячковская» попевка, зов пречистой матери на свадьбу) до причета родителей 39 тактов. Попевка содержит 10 тактов (сопровождают ее два фортепиано и малый барабан), скоморошья «зазывы» дружек—7 тактов (в сопровождении мелкий дробный «трезвон»: фортепиано, бубен, малый барабан), опять дьячковская «попевка» — четыре такта, зов дружек (канон) — 12 тактов, «попевка» и ее подхват *ff* тенором-соло (дружка)—6 тактов. Здесь движение меняется. Таков первый эпизод — зерно дальнейшего развития. Восьмитактов нет и в помине!

Дальше: от родительского причета (*meno mosso*) до возвращения основной «дьячковской» попевки после первого подъема, достигаемого посредством использования заливчатых скоморошних попевок-наигрышей,—77 тактов. Замечательно, что в интонационном отношении родительский причет (меццо-сопрано и тенор, потом квартет) служит

переходом от глухого тяжелого бормотания басов и теноров к последующему расширению и заполнению регистров вверх: к звончатой ясности.

Причет занимает $45\frac{1}{2}$ тактов и идет на монотонной «остинатной» фигурации ф-п., разрезаемой резким перезвоном (аккорды *sf* в низком регистре ф-п., литавры, большой и малый барабаны, тарелки). $11\frac{1}{2}$ тактов служат связующим звеном (прослойка причета скоморошинами), после чего начинается первый взлет звонко-песенной стихии, первый подъем — *tempo I* (см. попевку на стр. 193) — 20 тактов. На двадцатом такте подъем прерывается основной моленной псалмодией (на основной попевке), причем к тенорам и басам теперь присоединились альты. Получается своего рода монастырский хор-гротеск. Развитие этой попевки — второй подъем (приглашение бога на свадьбу) занимает 27 тактов. Движение опять ломается и переходит в степенное *tempo mosso* — обращение жениха к родителям. В интонационном отношении здесь тоже перелом — возвращение в низкие тяжелые регистры: солирующие басы идут антифонно с солирующим сопрано и меццо-сопрано с хором (своего рода гротескная «служба»). Этот замечательный по звучности эпизод, ведет к сцене благословения и к заключительному могучему подъему, занимая 21 такт, и сменяется звонкими кличами дружек (см. пример на стр. 196) и финальным ансамблем, в котором весь материал картины собран и показан в ярчайшем свете.

Ансамбль включает в себе 80 тактов и может быть разбит на отделы: клич дружек — 12 тактов, замыкаемый общим криком ой; отсюда ансамбль до второго клича дружек — 20 тактов и клич дружек с новыми вариантами — 9 тактов (причем последний такт ансамбля и первый такт клича спадают — обычный для Стравинского прием связывания эпизодов и ритмического перелома); второй оргиастиче-

ский крик «ой» опять обрывает призывный клич, и тогда начинается последнее гигантское ликующее нарастание на органном пункте $C_1 A_1$ $Cis_1 A$, гудящем как массивные, с трудом раскачиваемые колокола (40 тактов). Звучность достигает максимального напряжения и прекращается сразу и неожиданно, как бы повисая в воздухе ¹⁾.

ТРЕТЬЯ КАРТИНА ПЕРВОЙ ЧАСТИ

Проводы невесты

Это самая короткая, сжатая и самая простая в конструктивном и интонационном отношении картина. Всего в ней 147 тактов. Действо развивается почти параллельно действу второй картины (благословение, заклинание богов и святых: «подь на свадьбу», проводы), но в интонациях преобладает женский элемент (частый дробный причет, напряженность воя и стога), а кроме того после яркого подъема — проводы — картина завершается монотонно-статической кодой. Это плач-причитание матерей жениха и невесты на материале из второй картины только в ином регистре и с более аскетичным инструментальным сопровождением. Кода эта подчеркивает вновь похоронный характер свадебного действия ²⁾, как это было в первой картине и как несколько рассеялось во второй, в которой преобладает мужское солнечное яриное начало. В третьей картине Стравинский пользуется материалом первых двух картин, особенно песенной попевкой из девичьего хора (подружки утешают невесту: «не кличь, не кличь, лебе-

¹⁾ Пример 726 в на стр. 126 составляет отрывок из этого нарастания.

²⁾ Похороны девичества, весны жизни. Напоминаю об египетских и греческих античных мифах.

душка» — см. пример на стр. 187) первой картины. Ею и начинается эта третья картина (см. пример 114b).

Эта попевка, повторившись у женского хора несколько раз, расслаивается теноровым причетом ¹⁾, а затем разветвляется на ряд имитаций в сольном квартете. Квартет переходит в ансамбль с хором. К «частой» попевке присоединяется еще одна с медлительной поступью также из причитаний первой картины (см. пример 117 на стр. 190). Соединение «частой» и медлительной попевок получает такой вид (один из вариантов):



Пример 129.

Напомню здесь также о характерном проведении этой попевки в первой картине в трио солистов (бас и тенор квартами, а у сопрано — синкопированный органичный пункт) на «шумовом» инструментальном фоне (Fis, Dis, перемежающиеся d и dis, затем a и gis):



Пример 130.

Чтобы привести все многочисленные находчивые приемы горизонтально-подвижной разработки на основе комбинирования и перемещения данных попевок, пришлось бы

¹⁾ Тоже материал из первой картины (см. пример 116, стр. 190).

переписать клавиш! Предельная точка этого ансамбля третьей картины достигается с появлением бойкой выходящей попевки: ¹⁾



Пример 131.

Задорно завершается ансамбль на диких восклицаниях хора («у, у») и звонком «бубенчатом» инструментальном сопровождении (ф-п. в высоких регистрах, ксилофон, бубен, мал. барабан). Вся линия развития занимает 102 такта и движется не прерываясь до заключительного причета матерей жениха и невесты (45 тактов). Поступь всей картины живая и даже дробная. Начальный причет стучит словно частый дождик, а от него рождается импульс к остальному движению, причем на всем протяжении его восьмая остается себе равной ($= 160$) и является здесь основной мерой времени, как и в первой картине. ²⁾

Прежде чем перейти ко второй части «Свадебки» (самая обширная и богаче всего развитая четвертая картина и составляет эту часть), я остановлюсь еще ради нескольких замечаний на ансамбле третьей картины. Он всецело вытекает из напевных предпосылок и динамики первой

¹⁾ И эта попевка вытекает из предпосылок, имевшихся в ансамбле первой картины.

²⁾ Во второй картине в ее первой половине четверть = 120; во второй же половине четверть = 80. Четверть и была там мерой времени, как будет и в четвертой последней картине, начало которой идет также при четверти = 120, а кончается она при четверти = 80. Так устанавливается ритмическое единство всей композиции. В зависимости от того, является ли мерой времени восьмая или четверть, меняется характер движения и поступь музыки в пределах от $\frac{1}{4} = 80$ ($\frac{1}{8} = 160$) до $\frac{1}{4} = 120$.

картины, а потому естественно является продолжением ее и развитием. Расставание невесты с девичьей волей и девичеством приводит к преобладанию плачей и скорбных причетов (даже сочный ансамбль проводов кончается на завывании) и к проявлению женственной пассивности и грустной покорности судьбе. Железный устойчивый ритм, однако, не позволяет музыке расплыться. Как контраст первой и третьей картинам, вторая и четвертая картины утверждают власть рода и мужского начала в «ярости» — в волевом, сильном и неукротимом, даже в диком, и при всей своей привлекательной свежести жестоком эротическом влечении. Моментами, интонации переходят в иступленные вопли, а пантомима — в языческий культовый пляс над обреченной жертвой, в своего рода тризну. Таким образом, действие «Свадебки» и в конструктивном и в эмоциональном отношении движется перекрестно от первой к третьей и от второй к четвертой картине, независимо от связи картин друг с другом. Мы увидим, что в четвертой картине как в фокусе сольются все лучи и что заключение ее явится внешне несколько неожиданным, но внутренне полным глубокого смысла и содержания.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ, КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

Красный стол

Эта часть по количеству музыки составляет немногим больше трети всего действия, а по качеству является самой напряженной, сочной и рьяной. Вместо подробного конструктивного анализа здесь придется в связи с развитием действия обозреть основной материал.

Число тактов второй части 334. Конструкция в основе своей цепная, т. е. эпизод (и звенья внутри) цепляется за

эпизод либо непосредственно чередуясь, либо так, что конец одного совпадает с началом другого. Этот вид конструирования вообще характерен для «Свадебки», а для четвертой картины особенно. Композиция — сплошь песенно-линейная, поли-ритмическая и поли-мелодическая. Аккорды, как колоритные (красочно-тембровые) комплексы, применяются в сопровождении. Разработка (игра) попевок доведена здесь Стравинским до виртуозности. Динамика и колорит звучания обязаны своим богатством и разнообразием простым, издавна известным, но в данном случае умно и изобретательно применяемым, приемам: контрасты голосов мужских и женских и контрасты регистров, передача и имитация материала в разных группах. Другой прием — чисто динамическое (без всяких эмоциональных ускорений и замедлений, *crescendo* и *decrescendo*) возрастание и убывание звучностей путем увеличивающегося числа интонационных линий или в зависимости от степени их наполнения. Несмотря на процесс «цепного» построения и на непрерывность развития музыки, можно в конструкции четвертой картины в связи с перипетиями действия усмотреть следы схемы сонатного *allegro* или сложного рондо с несколькими интермедиями или эпизодами внутри. Наряду с разработкой по принципу сопоставлений ритмов и интонаций, характерных для тех или иных моментов и лиц, имеются следы чисто тематического развития. Первые сорок тактов являются своего рода экспозицией. Центральная или основная попевка про «ягодку» (а) с прилегающими к ней мотивами, затем «побочная» или вторичная попевка «про гусыню» — вот тематическая база. После этого следует первая интермедия или эпизод с передачей невесты («вот тебе жена») и обращением хора к теще. С появлением варианта попевки про «гусыню» начинается развитие, которое потом разветвляется, а вначале имеет

характер рондо (68 тактов), потому что попевка о «гусыне» (пример дальше—на стр. 207) служит объединяющим рефреном. Из нее вырастает новая попевка о «лебедушке» (пример дальше—на стр. 209) и получает большое мелодическое развитие (ряд вариантов): построенная на ней песня о лебедушке (28 тактов) в повествовательно балладном тоне является характерным светлым центральным лирическим «эпизодом» в развитии. Начиная с нее внимание переводится на новобрачных и на невесту в особенности. У ней появляется своя четырехтактовая попевка (пример на стр. 209), которая дает новое направление развитию, а в репризе по своему тематическому значению становится в ряд с основными попевками и ритмами. Диалог сватов и поезжан и зовы дружек (27 тактов) служат связующей нитью перед второй интермедией («обогревание постели»). Она длится 105 тактов и образует сложную цепь, включая в себе—наряду с развитием диалога сватов, поезжан и дружек и с использованием попевки невесты—существенные элементы репризы (возвращение в усложненном и измененном виде первой плясовой песни-хоровода с основными попевками и ритмами). Кодой служит протяжная песня («величание постелюшки») на попевке невесты. Вместе с инструментальным заключением она составляет 62 такта.

Таким образом действие свадебного пира или «красного стола» протекает по следующей схеме (соответственно выступлению главных персонажей):

Ликующий хор (попевка а) обращение к молодым; обращение к отцу невесты («юны, юны ходит») с двумя характерными попевками (примеры) е и ф.

Повторение первого хора, при чем в него уже внедряется попевка про «гусыню» (обращение к матери невесты).

Первый эпизод (передача невесты); продолжение развития

попевки про гусыню (g) и песня про лебедушку; кличи сватов и дружек — обращение к жениху и невесте, — как переход ко второй стадии развития. Эта стадия основана на новой попевке невесты (b) и мотиве колыбельной — «обогревание постели» (d).

В это сплетение внедряется основная попевка (a) с сопровождающими ее характерными попевками (e и f) — реприза.

К ней примыкает кода на новом материале — протяжная песня (n).

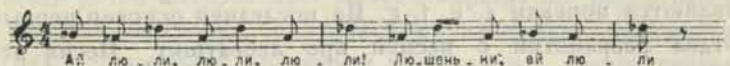
Таким образом в экспозиции важнейшими элементами являются попевки a, e, f, g. На последней основан первый отдел разработки с песней про лебедушку. Песня эта своего рода водораздел: отсюда разработка связывается главным образом с попевкой невесты (b), становящейся столь же важной как основная попевка (a). Эта последняя, внедряясь в развитие невестинной попевки, вносит элемент репризы (опять проходят a, e, f). Все продвижение, будучи «цепным» с вклиненными друг в друга эпизодами, усложнено вариантами, привходящими мотивами, скороговоркой (ритмованные речевые интонации), причитаниями, песнями на новом материале и т. д.

Картина начинается хороводной эротической песнью с улюлюканьем и гиканьем: «ягода с ягодой сокатилися». Хор в октаву ведет основной мотив, припев передается солистам, хор подхватывает, но уступает место новой запевке — другим голосам, опять появляется основной напев в еще более сочном и мощном ансамбле, запевало ломает движение и вносит в него совсем иное интонационное содержание, из которого развивается новый ансамбль и т. д., звено за звеном связываются в последовательную цепь ярких эпизодов и сцен. Вот мотив начальной песни (основная попевка — a):



Пример 132.

Вся масса хора, четыре ф.-п., ударные обрушиваются своей яркой и ритмически-четкой звучностью на слушателя, сразу вводя его в сферу опяляющего актуально-жизненного экстатического состояния. Припев:



Пример 133.

исполняют солисты. Запевало (тенор) развивает далее основную мысль:



Пример 134.

Другой запевало (бас фальцетом) заводит новую песенку (с):



Пример 135.

Ему отвечают женские голоса (хор и солисты): «Пелагей Спанович». Вступает характерный в ритмическом отно-

шении «запинающийся» и «качающийся» мотив, как бы разлагающий движение (попевка f):



Пример 136.

Этот контрастирующий основной попевке мотив играет важную роль в ритмо-мелодическом развитии. Его сопровождает «топот» в низких регистрах ф.-п. и большого барабана. Хор подхватывает брошенную мысль и развертывает ее в том же ритме, но басы «вставляют» под синкопы запинающегося мотива основную попевку про «ягоду». Сопрано овладевают ею, а квартет солистов одновременно вносит новый подголосочный материал (тогда как в оркестре интонируется синкопированный мотив)—попевку про гусыню (g):



Пример 137.

Образуется сложное сочетание попевок и ритмов—своего рода «хоровод звучаний». Он срывается на диком улюлюканьи всего хора и непосредственно переходит в новую стадию игры, в новые песни и пляски. Тенор «заводит» попевку про гусыню (g, h) в ином варианте, прерываемом экзотическими воплями («ой») хора и солистов:



Пример 138.

Отец жениха передает новобрачному сыну:



Пример 139.

Начинается обряд «вручения», сопровождаемый хорovým диалогом (мужской и женский хор антифонно), причетом матери невесты («зятник мой любезный, вручаю тебе дочерю любезную») и советами новобрачному, как обращаться с женой (причеты и восклицания дружка, матери жениха, свата и свахи), вроде: «люби как душу, трясина как грушу». Все фразы сурово и жестко рельефны. Эта интермедия непосредственно сменяется дальнейшим развитием попевки о гусыне (ее варианты, прим. 137 и 138): текст указывает на церемонию прощания невесты родителями («бояре вставали, в чарки наливали, гостей обходили, Марье подносили»). Диалог дружка (бас) и матери жениха (сопрано) образует новую интермедию. Хор продолжает развивать «гусыню». Мать жениха в «балладном повествовательном песенном тоне» поет про сине-море и лебедь белую. Женский хор подхватывает концовки и припевает. Мотив «гусыни» дает несколько вариантных ходов голоса вверх на септиму и октаву: des^1 : ces^2 : des^2 : dis^1 : h^1 : cis^2 : dis^1 : gis^1 : cis^2 (см. также попевку в примере 134), из которых «вылупляется» балладная попевка в дорийском ладу от F-dur:



Пример 140.

Из нее же вытекают и рефрены хора («люли, люли, на мори, на'зере»).

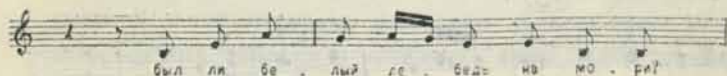
Так в разнообразии ритмов и интонаций ткется путеводная мотивная нить. К сопрано присоединяются остальные солисты к женскому хору присоединяются муж-



Пример 141.

чины с криками «ой», подстегивающими движение (плавное и готовое распластаться). Получается сложный лирико-повествовательный диалог. Несмотря на усложнение, ткань однако остается ясной и прозрачной, линии — округлыми и гибкими.

Отмечу еще два варианта основной «лебединой» попевки: а) у меццо-сопрано:



Пример 142.

б) у баса, со скоморошным оттенком.

Весь этот эпизод — выдающийся по мастерству и чуткости к народной полифонии и вместе с тем единственный светлый и задушевный при всей своей архаичности лирический момент во всем суровом, глубокой иронией проникнутом действе.

Следующая стадия «вручения невесты жениху» и прои-
вания невесты — диалог друзей и сватов. Отметим здесь красивую лирическую фразу — попевку невесты (б):



Пример 143.

Интермедия кончается веселым базарно-звонким кличем дружка-тенора («красные девицы, пирожные мастерицы... пойте песни»). В сопровождении звенит бубен и звонкие фортепианные наигрыши-фигурации. Здесь необходимо обратить внимание на крайне важное обстоятельство: все действующие «маски»¹⁾ (невеста, подружки, родители, дружки, сваты) от начала до конца имеют характерные для каждой маски, но варьируемые интонации и ритмы (жесты, движения), и эти свойства их объединяют действие лучше всякой последовательной системы лейт-мотивов, мертвящих ткань. В данном случае Стравинский следует традициям Баха, Моцарта и Глинки.

Следующая интермедия—согревание («обоспание») постели молодых. Она идет под пение (диалог) женского хора и солистов—вроде колыбельной, но без изменения основного движения (четверть=120). Хор интонирует одну и ту же попевку (d):



Пример 144

Из этого материала складываются 11 тактов с перестановкой попевок на третью и на вторую долю такта. Так как в сопровождении главная попевка интонируется непрерывно только в пределах такта (органичный пункт), то получаются мягкие ритмические «переченья». Диалог-

¹⁾ Мне кажется, что «Свадебка»—действие разыгрываемое, а не в коем случае не «всамделишное». Никаких этнографических познаний здесь нет. Здесь одна правда: музыкально-песенная стихия действия.

В данной стадии действия большую роль играют контрасты голосов и регистров. Так, густой и суровый колорит мужских голосов сменяется колыханием мотива колыбельной женского хора (пример 144) на текст: «ведут Настасьешку на чужу сторону». Оформление получает стретный характер: отдельные «начала», «продолжения», «концы» как клинья вбиваются друг в друга. Если продолжить, как я уже делал, обозначение этих напевов и тем буквами: b —попевка невесты, b_v —«речи» сватов, ибо в них входит попевка невесты, c —различные зовы и восклицания дружек, d —колыбельную женского хора, a_v —величальную и a —основную попевку про ягодку, то получится приблизительно следующая схема мотивных перебоев, начиная с появления попевки невесты (пример 143), которая и окажется главным связующим звеном наравне с попевкой «про ягодку»:

$$(b + \frac{b_v}{c} + d + a_v + b_v + \frac{a_v}{c}) + (b + \frac{b_v}{c} + d + a + b + \frac{b_v + a_v}{c})$$

С момента возвращения этой попевки в основном ее облик реприза вступает целиком в свои права:

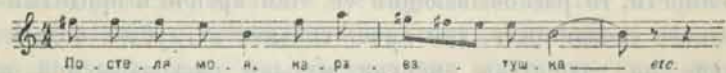


Пример 147.

Вслед за повторением попевки невесты тенором (отец) начинаются опять возгласы дружек (c), причем уже интонация становится речевой (c с указанием высотности). Вариант «попевки про ягодку» проскальзывает среди «говора» ($\frac{a_v}{c}$) и опять в нем теряется, пока вариант одной из начальных попевок свата или дружка (первый вид—пример 135 на стр. 206) не восстанавливает снова музыкальной интонации. Тогда вновь всплывает спотыкающийся или

запинающийся ритмический мотив (первый вид его прим. 136 на стр. 207) вроде «побочной партии» к основной попевке «про ягодку».

В течение столь запутанного и сложного процесса музыкального развития происходит угашение родителей молодых, одарение молодых и поцелуй новобрачных (после возгласов: «ох, горько! ох, нельзя пить»). Спотыкающийся «пьяный» ритм попевки f (пример 136), поддерживаемый «вытаптыванием» звучаний ф-п. и ударами барабанов, становится преобладающим. Слетаясь с ним, дружки и женщины «заводят» основную «ягодную» попевку на новые слова: «Волга-река разливается» с припевом «ах, теща моя». Действо приближается к цели: обогревающие постель вылезают из нее и молодых ведут в клеть под песню, развиваемую на попевке невесты своего рода «заклинание Дроса»:



Пример 148.

в оркестре перезвон (ф-п., колокол и crotales). Перед этим моментом музыка достигает острой точки напряжения и возбуждения простым в сущности приемом: соединением музыкальной интонации (синкопированная попевка) с речевой (зазорные возгласы сватов и дружек размерным говорком) и подбором ритмов, вот-вот готовых разомкнуть цепь интонаций и разорвать звучащую ткань. Не надо забывать, что в «Свадебке» воплощен древний культ рода и размножения. Получить представление об нем можно еще только в крестьянстве, ибо мещанско-похотливое любопытство городских свадебных вечеринок ничего общего не имеет с могучим и страшным проявле-

нием полового инстинкта в условиях первобытной культуры и языческого быта, где центральным моментом свадебного действия, конечно, не было обручение, а первое соединение новобрачных, к которому и направлялось все развитие действия, все его оргиастическое возбуждение и все плясовые ритмы. Стравинский впервые в кантатно-симфоническом оформлении вскрыл эту силу. До сих пор свадебный обряд в операх был не чем иным, как чисто описательным историко-этнографическим эпизодом или же упражнением в стилизаторстве. В «Свадебке» и помину нет о таком подходе. Импрессионистскую стилизацию сменил и с корнем вырвал ее из музыки современный конструктивизм, целью которого является стремление к четким и дисциплинированным мыслью комбинациям ритмов и интонаций (линий и комплексов), то сковывающим энергию звучаний до предельной степени сжатости и напряженности, то расковывающим ее. Чем крепче и продолжительнее скованность, тем ярче, сильнее и глубже воздействие на слушателя энергии музыки расковываемой и освобождаемой. В «Свадебке», в «пире», в предпоследний момент действия, накануне взрыва эротического хотения, кажется, что нить интонаций оборвется под натиском чувственности. Но так кажется и чувствуется только потому, что здесь то как раз наиболее сильный в конструктивном отношении момент, когда неустойчивые ритмы сопряжены с полной безопасностью для их неразрывности в упругие и выносливые звенья интонаций. Их окончательно смыкает вышеуказанная протяжная песня «пастелья мой, караватушка» (в дорийском ладу от A-dur), становящаяся в данной ситуации и благодаря своей архаической диатонике «молением Эросу» — античным гимном хора трагедии. Моление это статично. Оно передает эротическое созерцание хора-общины, приветствующее под мед-

ленно уходящий перезвон зачатие новой жизни. Шум, гомон, пляс, жесты и интонации, возбуждающие половое чувство, прошли. Люди стоят лицом к лицу перед актом зарождения, как стоят они лицом к лицу с могучим всенным обновлением природы или с процессами посева, созревания и жатвы. «Свадебка» в наше время могла быть создана только композитором великой страны, в которой еще ощущается стихийная власть общения с природой и неизмельченного мещанством, все еще не угасшего, инстинкта рода.

В чисто музыкальном отношении «Свадебка» раскрывает мастерство великого художника звука, выдающегося композитора современности. Наша эпоха музыки — эпоха Стравинского. Так есть и так останется во всех будущих историях, как бы ни старались люди злобствующие и завистливые умалить его значение. Они сами себя лишают великой радости. Молодое же поколение найдет в партитуре «Свадебки» неиссякаемый источник музыки и новых приемов музыкального оформления: школу высшего мастерства ⁴⁾.

⁴⁾ В своем анализе я не коснулся еще одной замечательной стороны композиции «Свадебки» — соотношения музыкального звука со звуками (звучанием) слов. Ни разу еще ни в одном из произведений русской музыки, связанных с народным мелосом, эта связь не была установлена с такой изумительной чуткостью и осознанием звуко-единства линии словесной и линии мелоса и их динамической сопряженности. Роль гласных и различных оттенков полногласия в «Свадебке» заслуживает специального анализа.

ЦЕННОСТЬ ТВОРЧЕСТВА СТРАВИНСКОГО

«Свадебка», а за ней «Сказка о беглом солдате и чорте» — две вершины, как до них «Петрушка» и «Весна священная». Внеаттрактивный период творчества Стравинского (о котором речь впереди) еще не завершен и во всяком случае не выдвинул ничего равного «Свадебке», ничего более совершенного и цельного, чем это гармоничнейшее произведение, где русский равнинный мелос «вовлечен» в процесс оформления, покоящийся на принципах, свойственных древнейшим и исконным музыкальным культурам: разумею сложную линейную ритмо-ткань и интонации «ударности». «Свадебка» — пронидательнейший синтез, подобно «Руслану» Глинки. Поэтому не в конце книги, как полагается, а в центре ее я считаю необходимым вкратце суммировать смысл и ценность художественного явления, выражением которого служит творчество Стравинского. Попытки представить это колоссальное явление как эпитонство достойны жалости. Выйдя из школы Римского-Корсакова, Стравинский в «Петрушке» и особенно в «Весне священной» резко повернул на новый путь. Изменилось его мышление, а потому изменился и язык. Вместо типично гомофонного склада музыки и обусловленной им четырехголосной ткани с аккордовым голосоведением по вертикалям, Стравинский переходит к полиритмической и линейной композиции, к подчиненным линиям и комплексным гармониям и к безусловному господству принципов оформле-

ния, вытекающих из динамики мелоса (как это особенно было присуще народному творчеству), и из конструктивных норм, издавна выработанных человечеством под воздействием ритмического чувства, ибо ритм—биомеханика музыки. Иначе говоря, Стравинский вывел русскую музыку из тупика «школы композиторской техники» и перевел музыкальное творчество в сферу мышления. Стилизаторский метод сочинения: изобретение + распределение материала по рецептам комбинированного в правилах ограниченного опыта — уступил место органическому методу: мышление, выражающее себя в наблюдении, проникательном отборе и конструировании материала согласно его свойствам и согласно временной («текучей») природе музыки, ибо ее естественное состояние есть движение, а не зрительно-охватываемое абстрактное голосоведение. Техническое умение, бывшее до того единственным критерием несомненности права считаться композитором, заняло подобающее себе место, будучи не чем иным, как грамотой и манерой письма, а вовсе не эстетическим канонем. Мышление, ставящее перед собой то или иное задание, определяет и конструкцию и средства выражения: оно не считается с готовыми схемами сочинения, которые способствуют лишь размножению «лиц, пишущих правильно музыку», подсовывая под схемы давно «перепетые» сохраненные памятью звукоидеи. Таким образом композиторство, основанное, главным образом, на ассоциативном комбинировании «дозволенных» сопряжений, теряет смысл, и заслуга Стравинского в том, что он вновь высоко поднял требования к композитору, подчеркнув момент актуальности интеллекта и творческого изобретения, взамен пассивного следования указке школы. Иначе говоря, он вернул музыку к основоположениям, присущим всякой высшей интеллектуальной деятельности человека. Плох тот

мыслитель, который усвоил правила риторики, но которому нечего мыслить, и у которого не мысль определяет слог, стиль и форму изложения, а наоборот.

Итак, мышление определяет мастерство, но не наоборот. В этом отношении Стравинский, несмотря на различие дарования и характера музыки, сближается с направлением С. И. Танеева—принципиально, конечно, а не по общности идей. Танеев от «навыков», полученных в опыте Чайковского, пришел к суровым нормам музыкального мышления, служившим базой его исследовательской работе и его творчеству. Но еще раньше в истории русской музыки, только в практическом композиторском, а не в теоретическом плане (т. е. как и у Стравинского), подобного рода путь был пройден Глинкой, для которого мастерство точно так же не было приложением к творчеству абстрактных правил, а живым отображением мышления. Наивен был Даргомыжский, если полагал, что, ознакомившись с тетрадями, данными ему Глинкой и содержащими правила «генерал-баса» по Дену, и усвоив их,—он приобрел мастерство Глинки. Наивен был и Лядов, когда, бывало, указывая на партитуру «Руслана», говорил: «чего искать еще и зачем, когда идеальное и прекрасное мастерство заключено здесь». Верно,—заключено, но как плод мышления Глинки, а не как вечный канон. Предпосылки и базы музыкального мышления едины и общи, но выводы из них и практика сочинения (мастерство) не ограничены. Глинка не был ни эклектиком, ни пчелой академической, он не высасывал образцовое отовсюду. Оттого у него можно найти общие принципы оформления, сходные с моцартовскими, керубиниевскими, глюковскими, бетховенскими и берлиозовскими, но не заимствования, не повторения и не рабское стилизаторство. Оттого он мог создать и «Испанские увертюры» и гениальную «Камаринскую», не стилизуя материал, а

артистически мысля в духе наций, создавших данный материал.

Пожалуй, от «Камаринской» Глинки и идет самый органический путь к «Свадебке» Стравинского. Указывая на переворот, произведенный Стравинским в области композиторского мышления и мастерства, я вовсе не считаю его одного творцом громадного ренессансного движения в русской музыке. Он — внук своей эпохи, но он был старше других и проницательнее. Кроме того, подчеркиваю опять, в Стравинском меня интересует не личность, сочиняющая музыку, а общественное явление, большое культурное творческое дело, в котором сосредоточены помыслы и чаяния предреволюционного и революционного поколения музыкантов. Переворот принадлежит не личному творчеству, а совокупности опыта эпохи, ярче всего и раньше всего проявившегося в музыке Стравинского. Идя от сказанного, уже не трудно понять и оценить значение всего дела композитора. То, что оно сказалось и продолжает сказываться в сфере театра, не умаляет его важности. Удастся ли самому Стравинскому «перевести» себя в чисто симфонический план, покажет будущее. Не он — так другие это сделают. Не забудем также, что театр — по общественной своей роли в нашу эпоху — достигает значения греческого театра и что он стоит впереди концертной эстрады. Поэтому несудивительно, что творчество «застрельщика» музыкальной современности проявило себя с таким блеском в сфере театра. Но при всем этом надо при оценке Стравинского принимать во внимание, что два величайших его достижения «Весна священная» и «Свадебка» — две музыкальные трагедии (трагедии рода), а не «трагедии рока» — не должны быть постигаемы в узко-театральном плане сюжетности и что главное в них все-таки музыкально-симфоническое действие. Вероятно, к постановке действи-

тельно достойной этих высоких созданий человеческого интеллекта русский театр придет через симфонизацию себя (тяготение к чему уже наблюдается), т. е. когда музыка будет присутствовать не номинально (оркестр за рампой или в кулисах), а когда все действие, текст, темп спектакля и конструкция его будут одисциплинированы и одухотворены ею. Таким образом, от театра Стравинского художественная эволюция пойдет и в музыкально-симфоническом и в глубоко театральном плане.

Здесь вот что еще важно: если наша передовая молодежь, изучая произведения Стравинского, сумеет отличить в них существенное — мышление и методы оформления — от внешнего и преходящего, то она приобретет через это крепкую уверенность в том, что полезность школьных навыков и «набивания руки» не есть еще мастерство и безусловный канон, что без глубокого и серьезного интеллектуального развития современный композитор дальше эмоциональных импровизаций, ловко включенных в готовые схемы, не пойдет. Говорю это к тому, что абсолютная оторванность школы композиции от жизни, от эволюции других искусств и от самого музыкального материала привела к тому, что наши теоретики-композиторы, будучи умелыми техниками, решительно не понимают, что от них требует современный оперный театр, и любой интеллектуально развитой и культурный режиссер конкретнее формулирует проблемы оперы, чем иной талантливый композитор. Впрочем, это происходит не только в области театра, но и повсюду, даже в отношении отклика на музыкальные запросы быта. Только гибкость и чуткость мышления даст композиторам возможность работать продуктивно, а одни уроки абстрактного голосоведения ничего кроме вреда не принесут. Сейчас не время академического благодушия и пассивного пользования былыми приемами

и навыками. Ни Рафаэлем, ни Веласкесом не будет тот, кто объединит их манеру или будет подражать их технике, но только тот тесно приблизится к великим мастерам, кто поймет, что их мышление создало их мастерство! Вот этому-то и учит Стравинский.

Скажуг—да, но ведь ваша речь клонится только к утверждению специфически музыкального, а не широко-общественного значения творчества Стравинского. Я, конечно, думаю, что всякое расширение творческих горизонтов и углубление мышления в музыке как раз и являются фактом громадного общественного значения, так как ведут композитора к жизни из технической лаборатории. Но, конечно, надо сказать прямо, что интеллектуализм доминирует в творчестве Стравинского с такой силой, что может отпугивать от его музыки широкие массы. Здесь дело не в одной остроте звучаний. Публика «глочет» с непротивлением не менее (если не более) смелые комбинации созвучий, если только в них на лицо внушение—гипноз эмоционального воздействия (пример—весь эстрадный путь Скрябина и его сочинений, в короткое время завоевавших популярность несмотря на злопыхательство критики). В творчестве Стравинского преобладает острота и железная дисциплина мышления, они то и обуславливают трудность восприятия его музыки. К самым смелым созвучиям можно, все-таки, привыкнуть при всей консервативности слуха, если только кроме непосредственного «схватывания» и наслаждения теми или иными звучаниями дело исчерпывается. Но там, где необходимо понять растущую и вьющуюся мысль,—там восприятие среднего слушателя встает перед тушиком, особенно когда этому же содействует дикое улюлюканье раболепствующих перед «задами» и задворками музыкальной эволюции критиков. Конечно, ничего страшного в этом нет: «сухой» интеллектуализм Баха и провидатель-

ность его мышления привели к тому, что его творчество живет до сих пор и питает современную мысль, тогда как много «музык», непосредственно отвечавших на чувственные и чувственные зовы эпохи, много чудесных весенних ростков и цветов музыкальной романтики отзвучали навеки. Стравинский—не Бах, по размаху и глубине, но в принципе его музыка, конечно, утверждается на живом отборе живого опыта, творимом мышлением, а не на рассудочном усвоении правил и схем и не на непосредственно сыром выявлении своих переживаний. Если угодно, мысль Стравинского «бездушна» и внелична, как его музыка внечувственна (но не бесчувственна и не безжизненна), словом, как всякое философское произведение или произведение искусства, в котором динамика мышления довлеет над эмоциональным током. В обширнейшем мире музыки всему есть место: и непосредственному взрыву страсти в строфической песне или романсе, где минимуму чисто музыкального интереса соответствует максимум возможностей «излить душу» в простейшем, но в результате долгого отбора окристаллизовавшемся напеве, и высшим и сложным проявлениям музыкальной мысли, в роде «Kunst der Fuge» Баха, или мастерства «нидерландцев». Не так ли происходит в философии—от непосредственно житейского философствования до величайших систем, и не так ли в поэзии от мимолетной эмоциональной лирики до «Фауста»? Но только там никто не вздумает говорить о том, что Гете или Кант обязаны были стоять на уровне филистеров. А от музыки требуют быть только всем доступной, и доминирование в ней интеллектуального начала считается чем-то предосудительным, права же самостоятельного музыкального мышления — сомнительными. Нивенции Баха—«пустячки», а сила воздействия их неотразима, потому что в них господствует мысль, а не мимолетное чувство.

Стравинского сейчас язвительно называют современным «бахланцем», и если он действительно испытывает тяготение к Баху, не как к определенному композитору, а как к величайшему явлению, в котором с колоссальной энергией выказало себя музыкальное мышление эпохи просвещения, то он глубоко прав. Только на этом пути он окончательно преодолеет некоторые нездоровые предпосылки, препятствующие свободному взлету его сильного дарования и углублению мысли (разумею, налет эстетства и горделивого самолюбования). Слишком нецельно, скептически и малодушно было мировоззрение и жизнеповедение предвоенной эпохи, в условиях которой выросло творчество Стравинского, чтобы можно было совсем не бояться за него. Но даже если это творчество не подымется выше «Весны» и «Свадебки», значение всего дела Стравинского (а не только художественная ценность отдельных произведений) тем самым несколько не уменьшится: то, что уже им достигнуто, будет непоколебимо отвечать за себя.

Все сказанное, однако, не отнимает от музыки Стравинского ее непосредственного воздействия на чувства слушателей и их воображение. Несмотря на присутствие в ней иронии и, порой, сатирического уклона — основной тон ее, все-таки, является жизнерадостным и оптимистичным. Стравинский, конечно, никогда не распускается, никогда не поддается наплыву эмоций. Ритм, дисциплинирующий все его музыкальное мышление, пронизывает и всю звуковую ткань. В лучших его созданиях сильная музыка передает не «отражение», а импульсивное и жадное чувство жизни, разлитое в людей, в массу, в толпу, и острое влечение к жизни со стороны обездоленных и «сплеченных» существ. Мало этого, жизнедеятельность, актуальность и сила характера чрезвычайно интенсивно проявляют себя в самой динамике и кинетике музыки Стравинского.

Правда, Стравинский отнюдь не психолог-драматург, какими были Чайковский, Верди и Мусоргский. Не внутренний субъективный опыт, а то, как себя обнаруживают люди, вот, что его привлекает. И наряду с воплощением в музыке движущих сил жизни и организующих ее ритмов, он столь же ярко и увлекательно передает свойства и характерные черты человеческой природы, как они суммируются в тех или иных типах. Поскольку искусство Стравинского в сильной мере базируется на принципах, присущих народному искусству, постольку оно чаще всего остается внеличным и надъиндивидуалистическим. Стиль его музыки индивидуален, но корни ее и «сюжеты», действие ее и характер обусловлены не переживаниями отдельной личности, а проявлениями жизненной энергии в природе и в людях, как эти проявления ощущает человечество в целом. Высшие достижения Стравинского «строгостилья» суть надъиндивидуальные «действия» («Весна» и «Свадебка»), высшие достижения в комедийном стиле — «маски» или «мимы»: «Пульчинелла» и «Мавра». В «Пульчинелле» торжествует воскреснувший и улизнувший от фокусника Петрушка, в «Мавре» оживлены мещанские водеvilные маски! Но везде и всюду жизнь и жизнь. Весеннее произрастание, карнавальные неистовства, девичье томление, мужская «ярость», культовые игры и пляски, в которых еще не остыло «звериное» языческое восприятие явлений, динамика праздничности, разгул дикой силы, искристый смех и бешеная радость, томные соловьиные песни и суровые раскольничьи заклинания, забавные детские поговорки, побасенки и дерзкие скоморошья потехи — неужели всего этого мало, чтобы за творчеством художника, раскрывшим перед нами в музыке столько нового и необычного, не признать социально-глубокого значения, не только в вышеуказанном мною отношении (в плане музыкаль-

ного мышления), но и в силу сочного и здорового (воплощения им жизни в самых разнообразных ее проявлениях посредством художественно ценного оформления самого разнообразного материала?

Тем не менее музыку Стравинского с легкой руки его легкомысленных врагов некоторые люди считают всего на всего только за причуду — за остро рафинированный гротеск. Выходит так, что композитор большую часть жизни своей положил на то, чтобы быть чем-то вроде балаганного деда для парижской публики или чтобы достичь лавров лукавых «калиостро», одурачивающих бедное доверчивое человечество.

Стравинский прежде всего суровый и пронизательный, здоровый и искусный мастер. Но он не боится ни забав ни игр. Гротеск тоже безусловно его мир. Но гротеск гротеску рознь. Глубокая ирония питает гротеск Стравинского. Ирония, которая была свойственна всем большим мастерам, всем «великим конструкторам». Ее знал Лионардо и, повидимому, для современников своих был представителем гротеска. Ее знали и энциклопедисты при всем их культе *ratio*. Знал ее и Гёте. Я не сравниваю с ним Стравинского (пусть не улыбаются те, кто боится хвалить не захваленное еще веками и десятками поколений искусство), я только утверждаю, что ему, как «конструктору», овладевшему «тайнами» музыкального мастерства в полном масштабе, свойственна ирония, присущая и другим «магама» — магам для зрителей и слушателей, их окружающих, а не для них самих, знатоков своего ремесла.

Откуда эта ирония? От утомления? От скуки? О, нет! В ней нет ни байронизма, ни — если угодно — обломовщины (у Гончарова ведь тоже ирония и тоже гротеск). Мне кажется, что ирония Стравинского, как и немногих других, происходит и от жалости и от зависти (именно

так) к большей части людей, которые, как дети, еще тешатся различными играми и игрушками, механизм которых притягивает к себе и кажется таинственным. Ребенок, любопытствуя, ломает игрушку, но «тайны» не откроет, а мастер знает, что и тайны никакой нет, а просто — пружина соответственным образом приспособлена. Ему и жалко ребенка и смеяться хочется. Каждая эпоха в своих великих представителях охватывала космос, как ей казалось, в полном масштабе, и для «тайн» как будто бы не оставалось места. Потом обнаруживались новые. В пределах жизни каждому мастеру в своем искусстве представляется достаточно поводов, чтобы поиронизировать либо над тем, что все известно и ребячество миновало навсегда, либо над тем, что полное знание невозможно, и конечная «тайна» (причина) все равно всегда ускользнет.

Наше гордое время твердо знает, что все обстоит просто и ясно: законы природы и мировая энергия управляют материей, сами будучи ее порождением, что жизнь — механизм, что смерть — естественное и нормальное явление, что рефлексы определяют все наше поведение в мире вещей и что экономические и производственные отношения обуславливают все наше творчество. Такова правда современности. И музыка идет за ней: она становится всецело конструктивной, ибо, как одно из проявлений или трансформаций энергии, она — прежде всего материал, подлежащий обработке, собираемый и организуемый человеческим сознанием. Музыка, организованная разумно и целесообразно, не становится из-за отсутствия веры в самодовлеющую психику и в вымыслы о вдохновении менее интенсивной и менее содержательной, потому что интенсивность и содержательность жизнеощущений тем самым не уменьшаются. Чувство остается чувством. Например: одно дело знать, что смерть самое естественное и нормальное явле-

ние, а другое — так и почувствовать смерть. Но даже там, где музыка перестает быть эмоциональной, она все-таки сильна: внеэмоциональная, но зато динамичная, если она и лежит вне анимизма, наделяющего мир своими тенями, то все-таки остается глубоко жизненной, будучи проводником мощной энергии. Стравинский, трезвый и суровой реалист, знает современную правду о жизни и сочиняет хорошую музыку, верную жизни и только что данным предпосылкам, иронизируя над «детьми», еще забавляющимися иллюзиями. Музыка — космос: она вовсе не только средство для выражения души. Она выражает все, что составляет жизнь, всю совокупность «отношений». Мир ее явлений — механически точный мир. Ритм, озвученный и интонируемый, вот пружина, движущая этот мир. Ритм организует звучащий материал в самые сложные и причудливые звуко-кристаллообразования, ибо он — жизненная сила музыки, ее пульс и ее конструирующий принцип. В музыке Стравинского нет места эмоциональным толкованиям: все написано, как звучит, и не нуждается в произвольных ускорениях и замедлениях, все механизировано и во всем ритм машины, ибо наш пульс и наше сердце тоже машины, а жизнь — одна из форм материи. Для тех, кто это знает, жизнь не становится менее выразительной. Так же и музыка.

Вот из каких предпосылок звучит ирония в музыке Стравинского. Ирония — ее «душа», а гротеск — естественный вывод из нее: посмотрите, как ведет себя механический «выводок» ритмическо-закономерных столкновений частиц материи — человек! А там, если угодно, страдайте, наслаждайтесь, боритесь за истину и погибайте из-за своих же страстей. Суть дела от этого не меняется. И веселье и горе в музыке — различные степени проявления звуковой энергии, лишь нами ощущаемые как горе и радость.

В сущности же своей — это игра, как мир — игра атомов. Несмотря на проию, музыка Стравинского — здорова и оптимистична. Ритм, песня и инструментальная краска живут в ней полной жизнью: ведь они подчиняются общим для всех существ законам развития. Ее проия возникает чаще всего из жалости к людям, ищущим души там, где ее нет, и не замечающим ее там, где она есть, — чем из злобной насмешки. Пример: «Петрушка». Но жалость переходит в досаду и в саркастический гротеск. Так возникает острая «Сказка о беглом солдате и чорте». В сравнении с ней «Байка про лису» — просто веселое скоморошное действо.

«Сказка о беглом солдате и чорте» — один из вариантов давнего мотива многочисленных сказок о солдате, побеждавшем хитроумные проделки чорта своим здравым житейским смыслом. Правда, у Стравинского в конце концов чорт одолев солдата, но мораль ясна: солдат (и ое претворение Фауста) потерял благоразумие. Несмотря на синкретический по существу замысел (соединение чтения, пантомимы, танца и музыки), «Сказка о беглом солдате и чорте» является главным образом инструментальной композицией: такова судьба всех попыток синтеза искусств, как только к ним присоединяется искусство движения и трансформаций звуковой энергии — музыка. Она тотчас начинает доминировать. Поэтому и данная сказка есть прежде всего партитура, гениальная партитура современности, соединяющая конструктивную логику и силу, блеск и глубину выразительности каждого инструмента и ансамбля их с максимальной экономией средств выражения (состав оркестра: скрипка и контрабас, корнет-а-пистон и тромбон, кларнет и фагот, серия ударных), с полным отсутствием болтливости и излишних водянистых пластов музыки, а также абсолютным отказом от чувствительности (чтобы

тем самым освободить воображение слушателя и дать ему возможность самостоятельно чувствовать). «Сказка о беглом солдате и чорте» — полусимфония-полусюита. Сюитность ее выражается в наличии пластических и мускульномоторных принципов оформления (ходьба, танец), а симфонизм — в энергетике музыки, в динамичности ее материала, в интонационно-тематической спайке частей и в их драматической контрастности.

«Сказка о беглом солдате и чорте» написана в 1918 году после эскизов «Свадебки» и представляет полную противоположность последней, ибо в «Свадебке» доминирует песенная стихия, здесь же — инструментальная. Общее и тут и там — в предпосылках конструктивных: пантомимность и танцевальность суть стимулирующие музыку принципы, а также в новой изобретательной и содержательной трактовке ударных инструментов. Они становятся почти повсюду конструктивно руководящей группой, актуальным элементом действия, проводниками декретов ритма и живой — в интонационном смысле — средой, а не мертвым украшающим и «устрашающим» привеском партитуры. Они трактуются виртуозно.

Дальнейший анализ — только музыкальный — безусловно не исчерпывает всех любопытнейших деталей партитуры Стравинского, а лишь намечает основные вехи.

СКАЗКА О БЕГЛОМ СОЛДАТЕ И ЧОРТЕ

«Histoire du soldat»

(ЧИТАЕМАЯ, ИГРАЕМАЯ И ТАНЦУЕМАЯ)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Интродукция: Марш солдата

Мера поступи и музыкального времени — четверть=112. Тактов или вертикальных делений 90. Ритм четкий и строгий, как военная дисциплина. Шаг — уверенный, мужественный («со дня отпуса со службы прошло две недели, а солдат марширует и марширует все вперед и вперед»). Контрабас мерно и почти непрерывно отбивает свой «органный пункт» — «раз, два, раз, два»:



Пример 149.

Корнет и тромбон дают тон всей начальной части марша, фанфаристы и кларнет инкрустируют ее своими ритмами и характерными наигрышами. Ударные пока бездействуют. Только на 50 такте выступают tutti, чтобы вскоре же растаять в «фанфаристой» концовке фанфары (ff). На 64 такте новое более обширное нарастание звучности и мощное tutti, переходящее на 84 такте в неожиданное pp соло фанфары, завершающее марш и приводящее к заключитель-

ному кадансу, имитирующему вступительные такты марша. Эти два динамически насыщенных момента «собирают» нарочито раскиданные «отрезки» звучностей, ибо линии марша часто прерываются паузами. Только шаг неизменен, несмотря на моменты молчания, ритм не молчит, и движение в сущности не прекращается. В голове у него



Пример 150.

разрозненные мысли, обрывки казарменных воспоминаний и вынужденных военщиной представлений — мотивы сигналов, интонации приказаний, фанфары, обрывки маршеобразных тем. Казарма еще не ушла из сознания, но готова исчезнуть. Однако своего отношения к свободе и к окружающему миру еще нет: человек все еще солдат, и время от времени он подвигается и марширует, как недавно маршировал с своей ротой. Изумительно, как Стравинский связывает все эти «обрывки» и «лоскутья» в одну непрерывную, несмотря на паузы, линию — в одно состояние, только

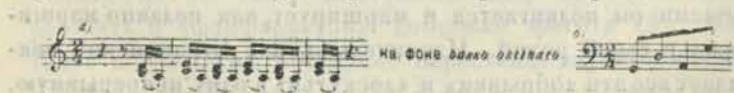
различной степени напряжения. Кто будет искать в этом марше «песенной формы с трио» с соответствующими периодами и тому подобной давно изжитой ветошью, тот упустит существенное: динамику маршевой поступи и ее ритмическую дисциплину.

Материал марша имеет большое значение для дальнейшего хода вещей. Привожу поэтому основные «попевки» и наигрыши, в сущности являющиеся совариантами и произростаниями одного-двух мотивов. Последний из приводимых вариантов играет далее важную организующую роль в маленьком концерте («petit concert»).

МУЗЫКА ПЕРВОЙ СЦЕНЫ

(НА БЕРЕГУ РУЧЬЯ: СОЛДАТ ПРИСЕЛ ОТДОХНУТЬ;
ОН ИГРАЕТ НА СКРИПКЕ)¹

Мера поступи и времени четверть = 100. Число вертикальных делений (тактов) — 106. С «вертикальной» точки зрения здесь, как и в марше, сплошной хаос и аритмия, ибо деления самые разнообразные: $2/4$, $3/8$, $5/8$, $6/8$, $7/8$, $3/4$, в разнообразнейших чередованиях. На самом деле, в горизонтальном плане все обстоит просто и последовательно. Все движение концертирующего голоса—скрипки—построено на импровизационном принципе постепенного охвата от данной точки опоры все большего и большего «поля (или участка) звукового тяготения». Это весьма давний и вместе с тем весьма актуальный принцип музыкального оформления. Здесь он проводится следующим образом: точкой опоры служат наигрыши скрипки:



Пример 151.

Сперва интонируется только он. Затем от него начинается продвижение на четыре такта с захватом нового мелодического отрезка и возвращением к исходной точке. Далее новое продвижение, более длительное, с развитием уже ранее захваченных элементов — вплоть до новой, как бы внезапно найденной яркой мысли:



Пример 152.

Стравинский так знает инструмент, что получается полное впечатление, как пальцы, ошупью бредя все дальше и дальше и расширяя диапазон, инстинктивно натыкаются на новые возможности. Второе продвижение от точки опоры охватывает 17 тактов, не считая самого наигрыша. Возвращение к нему после открытия столь далекого пути и нового наигрыша приводит к вариантному повторению точки опоры и более долгого «сидения» на ней как бы в поисках других мыслей. Сперва ее подсказывает фагот. Кларнет подхватывает и переводит ее в типичный кларнетный наигрыш («появление дьявола» ¹⁾):



Пример 153.

¹⁾ Попевка имеет важное значение для последующего состязания: petit concert.

А скрипка продолжает импровизировать, варьируя усвоенный материал и набредая на новый. Так растет звуковая игра. В нее приходят кроме кларнета фагот, корнет - а - пистон и тромбон. В качестве же опоры инструментальному диалогу на всем протяжении его служит basso ostinato — почти все время звучащий вышеуказанный «отрезок» (пр. 151b, c.-basso pizzicato).

Вся музыка поет. Своими сочными народными наигрышами и импровизационным характером она завлекает и заинтриговывает. Звучность — очаровательна, свежа и полна, без малейших провалов или ненужных отклонений: конец на «росчерке» скрипки.



Пример 154.

МУЗЫКА ВТОРОЙ СЦЕНЫ

Lento (четверть = 48) прелестный колоритный пасторально-импровизационный эпизод (фагот и кларнет, потом корнет-а-пистон и в заключение опять диалог кларнета и фагота на длящихся выдержанных нотах скрипки и контрабаса). Мелодическая линия, местами напоминает о песне рыбака в «Соловье».

МУЗЫКА ТРЕТЬЕЙ СЦЕНЫ

СОКРАЩЕННЫЙ ВАРИАНТ «СКРИПКИ СОЛДАТА»

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Интродукция. Вариант первого марша солдата. Королевский марш

Замечательно сконструированный блестящий эпизод. Пример исключительного владения инструментальной тех-

никой и испанскими ритмами. Мера поступи четверть=112. Смены метров кажутся на взгляд причудливыми, а на слух—гибкая и стройная музыка с четко сопряженными линиями. Такое же ощущение, как если бы смотреть с высоты на улицу или на площадь и наблюдать, как закономерно-ритмично движутся разнообразные потоки людей, трамваи, автомобили, тогда как, пребывая внизу, в этом хаосе нельзя разобраться. Марш Стравинского объединяет в синтезе музыкального движения множество ритмотонаций (фанфары, наигрыши, танцевальные напевы и аккомпанементы к ним, мотивы уличного пошиба, грубую солдатскую поступь и гибкие па). Здесь царство такта и вместе с тем каждый момент не устойчив, ибо регулярные соотношения сильных и слабых долей спутаны и чередуются зигзагообразно. Например:



Пример 155.

Ткань этого марша в противоположность первому маршу солдата гораздо сложнее и еще теснее и сжатее сомкнута и стиснута. Басы высвобождены из-под гнета органного пункта. Перед солдатом встает, дразня его, богатая и привольная жизнь. Форма марша определяется вступлениями, вариантными повторениями и возвращениями схожих инструментальных «попевок», вследствие чего образуется цепь эпизодов, не только чередующихся друг за другом, но и включаемых один в другой. Связующими элементами («цементом») является основной мотив марша:



Пример 156.

и вышеуказанный мотив (b) корнет-а-пистона. Еще один мотив, в дальнейшем развитии действия получающий большое значение, приводится здесь в таком облике:



Пример 157.

Если основной басовый мотив марша обозначить а, мотив корнет-а-пистона («витой») b, третий указанный мотив с или а_v, как вариант основного элементы фанфар — f, и маленькой буквой v—внизу этих обозначать варианты проведения мотивов, то получится следующая схема (цифры-число тактов):

A (10): B (5): A_v (7): f (3):

B (5): A_v (12): b_v (14): f (4): b_v (6):

B (6): A_v (19): f (5): A_v (6):

A (4): B (5): A_v (16): f (2):

A (10). Всего 139 тактов¹⁾.

Надо при этом иметь в виду, что большинство тактов включено друг в друга, так что конец одного совпадает

¹⁾ В клавираусдуге 140 тактов, потому что последний такт (2/4) перед заключительным проведением главного мотива разбит на два (2/4 + 2/8) ради сильного акцента.

с началом другого. В сущности, вся тактовая схематизация оказывается очень приблизительной. Парадокс: марш ощутимый, как острая вертикальная композиция, является сплошь линейным, полиритмичным и вдобавок еще усложненным чрезвычайно запутанной акцентуацией. Группировку элементов, организующих движение, можно проводить в трех направлениях: мотивно, акцентно и по ритмическим фазам, включая еще моменты объединения по вертикали. В конструктивном отношении важно еще отметить, что в двух эпизодах «испанского» марша (b, 14 и b, 7) вступает остиантский ритм на органном пункте из первого марша солдата.

МАЛЕНЬКИЙ КОНЦЕРТ

Состязание концертирующих инструментов. Мера поступи четверть = 120. Скрипка главенствует и ведет всю игру. С ней соперничают корнет-а-писгон и кларнет, потом фаягот. Так же, как в первом марше, к концу в итоге динамического нарастания выступают tutti, заключительный же момент сводится опять к концертированию трех (скрипка, кларнет и корнет). По звучности и по форме — блестящий конкурс техники и экспрессии. Строго говоря, эпизод этот является самой яркой точкой — вершиной, объединяющей и централизующей действие. Здесь использован материал всех предыдущих эпизодов и суммирован до высокой степени напряжения. Мотивы чередуются, скрещиваются, вставляются друг в друга, сжимаются, разветвляются, снова укорачиваются. Не могу не отметить здесь часто применяемый Стравинским сдвиг вертикали вкось, обращение ее в наклонную линию — «косой дождь» сильных долей — прием, дающий сильные ритмические перемены и перебои. Например, проведение мотива (b) в испан-

ском королевском марше. Или здесь в концерте такое место (а):



или (b):



Пример 158.

На этом партитурном примере видно, как от устойчивой точки начинается кажущееся ритмическое разложение, как дробятся «попевки», как ломаются такты и перебиваются зигзагообразно сильные и слабые доли тактов и тактовых делений. Пример взят из числа многих подобных. В данном куске ткани равновесие так и не может установиться в течение девяти тактов, пока этот пласт не сменяется другим (синкопированным).



Пример 159.

По комбинированию и распылению многообразных мотивов и наигрышей «маленький концерт» представляет собой выдающийся образец мотивной техники Стравинского — техники мозаики. Его учитель Римский-Корсаков ярче всего подошел к этой технике в «Сказке о царе Салтане», в сложном смешении вокального и инструментального планов. В чисто инструментальном виде она дана, именно, здесь — в импровизационном, по своему заданию, соревновании солирующих инструментов и в их чередовании с tutti (семь исполнителей), но tutti сочным и звонким. «Маленький концерт» благодаря этому становится сомкнутым concerto grosso (сходство принципов), как Лист смыкал в одночастную сонату «цикл движений» и в самой одночастности пользовался вариационными и вариантными — мозаичными принципами оформления. Крайне интересно разобраться в конструкции «маленького концерта» и установить этапы и динамические фазы «игры», ссылаясь на ранее приведенные в примерах инструментальные «попевки и наигрыши».

Первые 28 тактов идут три параллельные линии: кларнет, корнет-а-пистон и скрипка. Развитие наигрышей из музыки первой сцены («скрипка солдата»), примеры на стр. 234. Очень видную роль играют «отрезки» кларнетных попевок, связанные в «музыке скрипки» с появлением чорта (прим. 153). Отправная же точка дана в следующем виде:



Пример 160.

Хроматический ход кларнета (a^1 , ais^1 , h^1 , c^2 , h^1 , b^1 , a^1 , ais^1 , h^1) связывает как «пить» первый эпизод (28 тактов) со следующим, базирующимся на органном пункте из той же музыки «скрипки». Кларнет и корнет интонируют терцию, намекающую на ритмический отрезок (a_v) из королевского марша, а скрипка подхватывает «нить» (пример 157а) от кларнета (8 тактов). Продолжением этого эпизода является развитие основного наигрыша концерта (сравнить пример 160 и его вариант пример 157б). Появляется «ритмический отрезок» a_v из королевского марша, но в резко синкопированном облике, и объединяет весь эпизод ($8 + 9 + 8$), завершающийся характерным «росчерком» кларнета.



Пример 161.

Инструментальная концовка на «росчерке» — остроумный прием Стравинского.

Третья стадия или инструментально-динамическая фаза концерта — новый мелодический элемент, но в соединении с наигрышами скрипки и кларнета все из той же музыки первой сцены. Новая попевка женственного характера (принцесса?) вводит ценное звено в музыку «концерта». Корнет-а-пистон:



Пример 162.

Это звено здесь интересно развивается, а в дальнейшем ходе сказки будет оказывать сильное воздействие на структуру и движение музыки. 18-тактовое первое прове-

дение «попевки принцессы» (так назовем ее)—красивый лирический ясный диалог—прерывается ритмами королевского марша, которые в «концерте» выступают в роли рефрена, ломающего и изменяющего направление и характер движения (5 тактов). Но теперь скрипка сама овладевает «попевкой невесты». Попевку подхватывают и вариационно повторяют корнет и фагот. Образуются красивые сплетения из ее отрезков. Через 18 тактов они «упираются» в один из мотивов из марша солдата (пример 150, нижний отрезок) ¹⁾. На время облик принцессы исчезает. Весь эпизод с появлением новой попевки, разработкой ее и прерывающими ее «интермедиями» продолжается 54 (40 + 14) неравномерных такта при полной вертикальной асимметрии.

Дальнейшее движение «концерта»—второе параллельное проведение «попевки принцессы» скрипкой. Сравним и то и другое:



Пример 163.

С этим вторым проведением попевки одновременно звучит одна из тем «марша солдата» (прим. 150, третий отрезок). Ритмы марша опять завлакивают «попевку принцессы». Блестящий воинственный эпизод tutti. К нему примыкает также ff в виде коды (15 тактов) первая «трехлинейная» (пример на стр. 240) стадия соревнования в несколько ином варианте. Конец «концерта» на резком

¹⁾ Этот «полутонный» мотив, конечно, имеет связь и с упомянутой выше «нитью» у кларнета, подхватываемой скрипкой (пример 157-а).

срыве, и точка. Вместе с кодой весь эпизод длится 41 ($26 + 15$) такт. Вся схема имеет следующий вид.

Начало соревнования (музыка «скрипки солдата» в претворенном виде), внедрение ритмов королевского марша, продолжение «концерта» и новое более настойчивое вмешательство маршевого ритма (синкопы) $= 28 + 8 + 9 + 8 = 53$ такта.

Вторая стадия концерта: изложение «попевки принцессы», внедрение ритмов королевского марша: $17 + 5 = 22$.

Третья (средняя) стадия развития: два параллельных проведения женственной попевки (скрипка руководит «разработкой»), при чем оба завершаются ритмами и интонациями солдатского (а не королевского) марша. Первое проведение $= 32$, второе более концентрированное и решительное $= 26$ тактов.

Кода (и реприза вместе с тем) составляют 15 тактов. Всего 148 тактов при метрической единице четверть $= 120$.

По форме «концерт» приближается к сонатному *allegro* синтетического (листовского) типа, ибо в нем охватываются в ярком противопоставлении различные этапы действия и различные характеры и состояния. Первые две стадии концерта составляют экспозицию. Третья—своего рода *Durchführung*—разработка с параллельным проведением тем от одной и той же исходной точки («отталкивание» — импровизационный принцип). Контрастирующие ритмы «скрипки» затем королевского и солдатского марша вносят в «концерт» обостренность и подчеркивают смысл дальнейшего развития действия сказки. Солдат встретился с желанным ему миром любви и красоты. После целого ряда испытаний и соблазнов¹⁾ после потери точки опоры в

¹⁾ Чоргу удалось выменять у солдата скрипку, прельстив и соблазнив его радужными обещаниями. Солдат просрочил отпуск и потерял родину; когда он вернулся к своим, в свою деревню, его

жизни (родины и близких) солдат еще не лишился ни воли своей, ни мужества, ни физической выправки. Он сам завоевывает свое счастье, помня, что кто осмеливается—тот и выигрывает. Повторяю, «концерт»—центр и вершина действия. С этого момента для солдата начинается новая жизнь, первый этап которой завоевание любви принцессы. В трех танцах Стравинский сюитно излагает «ход романа».

Танго

Мера времени четверть=80. Мелодия у скрипки с намеками на «попевку принцессы» и импровизацию у ручья («скрипка солдата»). Сопровождение—виртуозно использованные ударные (большой барабан с тарелками и *caisse claire sans timbre grande taille*). Основная мелодия



Пример 164.

развивается на протяжении 33 тактов и переходит в танец принцессы на знакомый нам уже мотив (в сопровождении кларнета), возникает красивое двутональное сочетание (всего 8 тактов). Дальше следует: вариантное и сжатое повторение основной мысли (18 тактов) и второе проведение «попевки принцессы», переходящее в коду (14 так-

никто не узнал: так много лет прошло. Одиноким, он ищет забвения в богатстве, но не находит в нем ни счастья, ни покоя. Он отрекается от всего и опять становится нищим. Случай приводит беглого (теперь) солдата в страну, где ему улыбнулись удача и счастье в любви.

тов). Всего в «танго» 73 вертикальных деления, но конечно весь план развития протекает в горизонтали, ибо сопровождение (гармоническая база) сведено к ритмо-ин-



Пример 165.

тонации ударных и к *basso ostinato* кларнета во время выступлений мотива принцессы. Мелодическая линия танца (соло скрипки) развита изумительно в смысле постепенности развертывания. Опять использован импровизационный принцип движения, словно бы на ощупь, от отправной точки в верхний и нижний «слой звучаний», с постоянным возвратом к знакомым, уже ранее «нащупанным» и устоявшимся в памяти импровизатора, наигрышам. Стравинский в подобные моменты образует мелодию именно тем путем, каким вообще протекает процесс роста мелодических линий в музыкальном творчестве «устной традиции», где накопление и кристаллизация материала проходят длительный путь от первых импровизационных находок, от впервые изобретенных интонаций, пока память не удержит их и пока ассоциации не свяжут их в крепкие привычные ряды.

Но помимо мелодики в этом танго интересно ее сопровождение: ритмо-интонации ударных. Опять указываю настойчиво на то, что Стравинский и в «Свадебке» и в анализируемом произведении применяет ударные инструменты не как дополнительную, а как органически, всецело и полно, сросшуюся с композицией группу. Они не только отмечают ритм, они образуют ритмический фундамент, ритмоткань. В «Сказке о солдате» последовательнее и вир-

туознее, чем в прежних сочинениях, Стравинский пользуется «ударностью» в самых различных направлениях: получаются самостоятельные ритмо-линии (ритмо-наигрыши), ритмо-гармонии (ритмо-комплексы), поли-ритмические наложения. «Аппарат» ударных усложняется. Один исполнитель должен управлять движением и динамикой всей «ритмоткани», пользуясь для этого двумя барабанами без тембра (т. е. без резонирующей струны) различной величины; военным барабаном «без струны» и «таковым же» со струной; большим барабаном, тарелками, бубном и трианглем. Детальная дифференциация высотности, регистров, тембров и характера ударности дает возможность Стравинскому комбинировать исключительно любопытные и новые сочетания. Это уже не только «шум», в котором доминирует прежде всего удар, т. е. выделение акцентированных долей, или же ритмованная «дробь», это — интонационно богатая сфера со множеством оттенков и состояний различной степени напряжения. В танго сфера ударности впервые среди остальной рассмотренной музыки «Сказки о солдате» раскрылась вполне, и различие тембров и регистров в ней дает себя почувствовать здесь с поразительной остротой и точностью. Возможности, подслушанные у джаз-банды, превратились тут в художественно отшлифованные и мастерски дифференцированные звукоформы. Это уже всецело европейское искусство. Так в свое время Моцарт в «Похищении из Серая» претворил «янычарскую музыку», так Лист рационализировал венгерско-цыганскую импровизационную стихию.

Танго переходит в забавный светлый скерцозный

Вальс

Мера времени четверть = 184—192, иначе говоря восьмой танго. Число тактов 114. Вальс играют пять инстру-

ментов: скрипка, контрабас, кларнет, фагот, корнет-а-пистон. В нем есть знакомый «петрушечный» элемент, но более утонченный. Музыка остроумно имитирует уличные ансамбли бродячих музыкантов. В вальсе есть механическая связанность и прелестная неуклюжесть марионеток и вместе с тем детский задор и лукавый шаловливый юмор. Очаровательные орнаменты, вкусные акценты, ритмические перебои, неожиданные инкрустации попевок и переброски мотивов из регистра в регистр, забавные тембровые контрасты заставляют слух все время быть настроже, чтобы не пропустить какой либо затейливой выдумки. Руководит всем скрипка — ее рисунок служит путеводной нитью. Вальс непосредственно переходит в Ragtime («регтайм»), при чем последние 12 тактов вальса связаны с музыкой, импровизирующей ритмы Ragtime'a и подготовляющей его: в клавире здесь каждые четыре такта вальса подписаны под тремя тактами переходной музыки, т. е. 4 ($\frac{2}{4}$) — 3 ($\frac{4}{4}$). В партитуре всюду остается $\frac{3}{4}$ размер.

Ragtime

Бодрый подвижный темп (четверть вальса равна восьмой регтайма). Бойкий остро синкопированный начальный мотив — скрипка в сопровождении ударных и контрабаса:



Пример 166.

Следующая стадия — веселый наигрыш скрипки, из которого вырастает играющий в последующем движении важную роль характерный мотив (о нем дальше).



Пример 167.

Фагот под наигрышем импровизирует орнаментальный подголосок.



Пример 168.

Инструментальные-интонационные экспромты в тисках железного ритма возникают один за другим, один другого острейшее и эффектнее. «Отрезки» прежних и новых наигрышей образуют прихотливые и неожиданные сочетания и последования. Тем не менее упругая пластичная линия танца и основное движение все время дают о себе знать. Характерной ритмической фигурой (шестнадцатая с точкой и тридцатьвторая) объединяются различные этапы «ломаного» танца. «Аппарат» ударных, бездействовавший в вальсе и почти совсем бездействовавший в «концерте», играет здесь онагь, как и в танго, большую роль. Схема регтайма—одна из схем старинной сонаты и может быть обозначена в виде $A + B + C + B + A$, причем в сферу В необходимо включить характерный мотив—один из элементов ткани регтайма: фигуру скрипки, играющую большую роль и здесь и в дальнейшей фазе «сказки», вырастающую из приведенного бойкого наигрыша и имеющую связь с мотивами, возникающими при изложении «полевки принцессы» в «маленьком концерте»:



Пример 169.

К концу танец принимает возбужденно оргнастический характер. Помимо обычных для динамики Стравинского резких смен *marcatissimo sf* и *p*, *leggero*, *pesante*, *secco*, — здесь имеют большое значение и лаконичные уругие и напряженные *crescendo* и *diminuendo* (часто на *glissando*).

Таким образом танго идет на сплошном *forte* основного движения с резкими подъемами и соскальзываниями. Вместо длительных эмоциональных нарастаний и широких *crescendo* Стравинский обычно предпочитает *sforzando* и *subito* — внезапность чередований или же очень краткое и стремительное нарастание на протяжении одной или немногих нот, а также взлеты на гамме *glissando* или каком-либо характерном для инструмента пассаже (вроде встречавшихся «росчерков»). Динамические оттенки в партитурах Стравинского последних лет тщательно взвешены и распределены с такой же точностью, с какой каждый композитор рассчитывает голосоведение и длительность звуков. Поскольку Стравинский не сочувствует произвольной эмоционально-исполнительской динамике, якобы «одушевляющей» композицию и строит все на динамическом напряжении самой звучности партитуры, поскольку он не может не принимать во внимание каждую деталь в акцентировке, в цезурах, в распределении силы звука и в степени звуковой насыщенности. Забота об этом составляет важную сторону его творчества и с этим необходимо считаться...

Я уже сказал, что предшествовавший серии танцев «маленький концерт» — сцена соревнования — является центром действия «Сказки о беглом солдате и чорте», ее вершиной, драматически-динамическим узлом. Теперь скажу больше. Анализ «концерта» и следующих за ним танцев

¹⁾ Опять цезура («дыхание») включена в ритмическую линию.

показывает, что вся эта музыка в целом образует сложный симфонический цикл из драматизированного сонатного *allegro* (с разросшейся экспозицией и противопоставленными ей разработкой и репризой — кодой) — имею в виду концерт; лирического замедленного движения (здесь танго); скерцо (вальс) и заключительной «сонаты» — танцевальной «игры» (регтайма). Таким образом, если «выходной» марш солдата и импровизационная музыка первой сцены («скрипка солдата») представляют собою по материалу зерно, из которого органически вытекает все остальное звуковое развитие, то «концерт с танцами» является центральным эпизодом в «романтической авантюре» солдата. Логически за «концертом с танцами» — «игрой» должно последовать послесловие — гимн, как символ соединения влюбленных. Так и будет (хорал), но до этого выступает еще со своим финальным экстатическим танцем дьявол, изнемогающий в конце концов от бешеного истощения. Дьявол обессилен. Ремарка говорит о победе солдата и исцелении принцессы¹⁾ и позволяет, пожалуй, усмотреть в этом торжестве любви над безликим злом вариант одной из излюбленных человеческих иллюзий. Тем не менее танец дьявола — остро гротескный — ставит под сомнение святость и устойчивость последующего бракосочетания. Мы увидим, что хорал окажется остроумнейшей иронией.

ТАНЕЦ ДЬЯВОЛА

пересекает благополучно приближающееся к развязке течение событий. Он ярко необузданный, дерзостный и

¹⁾ Вот ремарка: после танца дьявол, истощенный, падает; по знаку солдата принцесса берет дьявола за лапу, и они вдвоем влочат его в кулису. Вернувшись, они падают в объятия друг другу. Музыка играет хорал («le petit choral»).

издевательский. Элементы «концерта» в мефистофельском саркастическом преломлении играют здесь видную роль. Поступь стремительная, движение исполненное натиска и наскока, с жестко акцентированными тактовыми временами. Танец имеет скорость *allegro* четверть = 138. Число тактов 73. Начальный отправной момент имеет следующий облик (*tutti*):



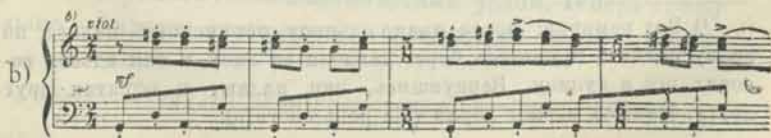
Пример 170.

После одиннадцатитактного изложения этой темы начинается вариантная «разработка» или чередование знакомых попевок из обеих маршей и «концерта». Вот основные элементы чередований:

2 такта $\frac{5}{8}$ = 1 такту $\frac{5}{4}$.



На органном пункте.





И еще последнее:



Пример 171.

Это последнее звено в скованной дьяволом танцевальной цепи резко обрывается на паузе и заканчивается *glissando* скрипки и «окриком» тромбона и ударных. Постоянно в моменты острого динамического возбуждения в музыке Стравинского стремительный натиск звучащих линий пытается прорвать плотину метров, подобно тому, как у Бетховена буйная стихия музыки чувствуется в борьбе синкопированных ритмов с тактом и в преодолении двухдольностью трехдольностью. В танце дьявола стремительность движения еще усугубляется сдерживающими ее сильными акцентами, и вырвавшаяся от них музыкальная струя несется как пронизывающая воздух стрела или ракета. Конечно, этому способствует и одна из основных «попевок» танца:



Пример 172.

В целом — «танец дьявола» — остро отточенная композиция, в которой больше чем где бы то ни было в этой сказке ощущается энергия музыкального распора.

Маленький хорал, идущий за танцем дьявола, знаменует счастливое соединение влюбленных. Дьявол иронизирует над ними в своих куплетах (ритмованный «говорок» на неизменяющейся высоте, в сопровождении скрипки и контрабаса — *ostinato* — и «внушительных» вставных фраз тромбона и корнета). Он предсказывает солдату скорую гибель. Влюбленные знают только себя, свое счастье и не слышат угроз. Если солдат не захочет больше того, что имеет и чего достиг — ему бояться нечего: звучит «большой хорал», возвещая торжество довольной малым и ограниченной «королевством любви» («не нужно ничего желать») добродетели. Движение хорала *Largo*, четверть = 54. Кларнет, фагот, корнет с пистонами и тромбон ведут на фоне тремоло скрипки и контрабаса четыре голоса — четыре линии. Хорал «сытный», полнозвучный, самодовольный. Все самое характерное в интонациях обыденного и традиционного пения протестантской общины лукаво подмечено Стравинским и выразительно показано. Самое забавное в этом гротеске — подчеркнуто стильные кадансы: все приходит к хорошему концу — так можно формулировать значение каждого из них, ибо они всегда объединяют четыре на грани «раздельноречия» движущиеся линии в самые благонаправные консонантные аккорды. Семь таких кадансов и фермат знаменуют покой и довольство. Но восьмой повисает в воздухе в виде неуютного квартсекстаккорда: точно земля ушла из-под ног счастливого героя! Солдата утомило счастье и, влекомый воспоминанием о родной стране и покинутой матери, он пускается в новые приключения, как неугомонный Фауст.

Любопытно, что вскоре за «Сказкой о беглом солдате и чорте» Стравинского образ Фауста снова воскрес в опере Бузони — но Фауста не гётевского, а более ветхого и не менее содержательного, так как каждый век отпечатлевает на излюбленных порождениях человеческой фантазии итоги своего опыта. Это делали XVI и XVII века, делали XVIII век и XIX, делает и XX. Замечательно, что «дьявол» в сказке Стравинского такой же многоликий, как Мефистофель в опере «Фауст» Бузони. Два самых сильных синтетических ума среди музыкантов Европы, объединяющие и обобществляющие разнородные культуры, пришли к сходным концепциям, но различным по выводам, пришли почти одновременно. Человечество любит все-таки непоседливых и неудовлетворенных достижениями, вечно пребывающих в достижении «авантюристов». И, право, уж не совсем большое расстояние отделяет «российского солдата» от старого доктора-алхимика. Поменьше стало серы и бенгальского огня — только и всего, но сущность фаустовского театра осталась неизменной.

«Сказка о беглом солдате и чорте» пришла к концу вполне понятному: ведь каждый не сидящий спокойно дома и не удовлетворяющийся достигнутым человек находит гибель в одной из авантур. Нашел ее и солдат. Раньше бы поверили, что чорт унес его в пекло. Так выходит и по тексту «Сказки о беглом солдате и чорте». Так ли по Стравинскому, по музыке? В пекло ли или куда в иное место, но в конце выразительнейшего триумфального марша дьявола (последний эпизод «Сказки») солдат действительно исчезает, т. е. исчезает его «душа», его «я», так как все живые, «обладающие голосом», инструменты постепенно смолкают. Только скрипка в руках дьявола долго «борется за жизнь». В конце же остаются одни ударные и мерно выбивают свой ритмоузор.

Триумфальный марш дьявола идет на смену гротесковому хоралу, чтобы обеспечить «Сказке» более убедительный в театральном плане финал, потому что вряд ли стоило бы пускать в соревнование столько острых ритмов и интонаций ради столь мещанского итога: чтобы жизнь, как пружина, «заведенная» глубоко и пущенная в ход, обратилась всего-навсего в постоянное и привычное домашнее счастье. Марш начинается пышным *tutti* с увеличенного до карикатуры дьявольского изображения власти и могущества (гротескно-преображенный и «раздутый» один из мотивов «королевского марша»):



Пример 173.

Но это недолго, всего три акта, на четвертом мотив исчезает, словно оборвавшись, и летит вниз. Бойкая и ясная военная фанфара восстанавливает равновесие. Что-то в роде походного марша с уверенной поступью внедряется в ткань. Скрипка вспоминает одну из своих импровизаций из «регітайма» (основной вид был дан в прим. 169. От начала марша — 15 тактов.

Снова водворяется пафос первых тактов (тот же мотив и в том же виде) и опять срыв уже на третьем такте. Скрипка саркастически варьирует «попевку принцессы».



Пример 174.

Этот эпизод занимает 12 тактов, после чего еще раз торжественно выплывает первый мотив, но всего-навсего в два укороченных такта, чтобы уступить место двенадцатитактовому ироническому варьированию попевки, в свою очередь прерываемому «сигнальной фанфарой». В четвертый раз появляется основной мотив — и теперь в восстановленном первоначальном облике. Повторяются сначала первые такты марша, и дальше вся бывшая уже музыка, но в сокращенном виде с пропуском вставлявшегося раньше пышного маршевого мотива. Движение вновь приходит к фанфарам и от них опять к повторению первоначального эпизода, но без вступительного первого мотива. Повторение с новым возвращением занимает 43 такта ¹⁾. Заключительный эпизод длится 29 тактов, при чем на последние 14 тактов, как я уже сказал, остаются одни ударные. Заключение это построено на постепенном угасании судорожных движений скрипки, все еще дразнящих слух солдата мотивом принцессы. Чуть слышно в отдалении всплывает мотив марша. Звучат одни ударные. Опять короткое судорожное движение скрипки — последнее. Человека больше нет. Ритм жизни от этого не меняется, все продолжает идти своим чередом, но мелос, связанный с образом солдата, как отражение его чувств — его реакций на жизнь, исчезает, ибо некому уже чувствовать. Как не похожа смерть, замыкающая сказку Стравинского, ни на пышный закат Изольды, ни на гениальный финал шестой симфонии! Она лаконичнее и проще и в простоте своей трагичнее. «Марш дьявола» напоминает выразительные образы «Плясок смерти», с которыми издавно

¹⁾ Как видно и здесь, принцип конструкции импровизационный: каждое новое продвижение отталкивается от принятой за отправную точки.

сроднилось человечество через изобразительное искусство. «Дьявол играет на скрипке впереди солдата, увлекая его за собой» — так можно назвать «гравюру» Стравинского, заключительный этап его увлекательной «сказки». И замысел, и выполнение не уступают композициям Гольбейна: только ирония Стравинского глубже и мудрее.

Можно ли, однако, на основании такого конца «сказки» утверждать, что Стравинский — пессимист? Что его творчество печальное порождение эпохи заката? Думается, что говорить это можно со столь же «вескими» основаниями, как и совсем противоположное, что вот, мол, он — постоянный балагур и выдумщик, не зная, чем еще удивить скучающих парижан, придумал кончить пьесу барабанами и что большего тут искать не приходится! Оставим эти домыслы. Композиция данного произведения настолько сложна, настолько вместе с тем органична, что нельзя не отнестись к ней раньше всего с полным уважением, хотя вот именно такого-то примитивного, с точки зрения культурной, уважения к себе долго ждет каждый новатор взамен огульного отрицания со стороны критики, выносящей свои решения под углом принципа: «моим вкусам не препятствуй». Стравинский правильно досказал судьбу солдата. Не забудем, что «Сказка о беглом солдате и чорте» возникла в период страшной бойни и что было тогда с чего стать пессимистом. Но этого-то в ней и нет. Есть сожаление уходящей жизни, есть ирония, и, если угодно, скепсис: что толку для меня лично в вечном изменении и превращении видов, когда ощущать жизни я уже не буду? Не есть ли вся жизнь ритмованный «шум» и гул? Пусть так. Ирония была и у Рабле, и у Сервантеса и у Леонардо да Винчи. Неужели и те, кто кончали свои сказки лишь свадебными пирами, никогда не жалели о жизни и не иронизировали над печальным концом всех пиршеств?

Жаль, если нет. Их творчество выиграло бы от этого, и что так обстоит дело, например, у Римского-Корсакова доказывает не «Китеж» с его все таки формальным заключительным славословием, а финал «Золотого петушка». И все таки смешно было бы отнести Римского-Корсакова по данной причине в число пессимистов, и сказать, что его творчество не дает нам радости ощущения жизни и является якобы общественно вредным.

Я вижу в «Сказке о беглом солдате и чорте» утверждение жизни, как и в «Весне священной» и в «Свадебке», но жизни суровой и властной, работающей механически, как машина, жизни самодовлеющей и уничтожающей непокорных и слабых. Всюду один первозакон — ритм, родившийся из движения и движением руководящий. Все наши ощущения ритмичны и слуховые особенно, ибо вне ритма трудно мыслить о природе звучащего материала: он рассеивается. Поскольку же ритм непосредственнее всего познается через мускульно-моторные ощущения, постольку те интонации становятся особенно устойчивыми, которые тесно с этими ощущениями связаны: через жест и движение, следовательно, через танец, а в конечном счете и через слово. Танец актуальнейший и конструктивнейший элемент в творчестве Стравинского.

Партитура «Сказки о беглом солдате и чорте» насыщена ритмами интонированных движений — жеста, ходьбы и танца, с начала до конца, без малейших пустот и провалов. Марш — ее действие. Созерцанию, пассивному и холодному, равнодушному и бездеятельному, здесь нет места. Только движение, только постоянное и неизбежное видоизменение и чередование явлений. Такова жизнь, такова действительность. Разве все наши стремления и наши «авантюры»: погоня за любовными утехами, за властью и славой, за богатством и за творчеством, становятся от

этого менее притягательными? Да, если бы и стали менее заманчивыми, ничего изменить нельзя: в машине жизни человек не властен. Его чувства и его сознание — заведенный механизм. Люди противятся этому утверждению и создают иллюзии «душевности», «добра и зла», «свободы воли» и т. п., как «противленческие» антитезы. Мышление Стравинского развивается в постоянном глубоко современном противоборстве тезисов и антитез, выдвигаемых его творческим воображением, — критической мысли с романтическими «выдумками». Казалось бы, что в эпоху, когда все стало ясно и когда вся душевная жизнь оказалась «выдумкой и вымыслом», не остается места для такого противоборства. И, все таки, с ними — с иллюзиями — человеку трудно расстаться, в особенности с одной из них — «добра и зла». «Кошей», «фокусник», «дьявол» — образы, порожденные воображением композитора, чьи произведения являются конструктивнейшими воплощениями современной музыкальной мысли. Такова сила внушения, которой обладает непосредственно «чувственное» восприятие явлений: не становится ли без него человек «пустым», т. е. в лучшем случае машиной, порождающей «весомые» ценности. Не здесь ли корни былого скепсиса Стравинского?!

«ПУЛЬЧИНЕЛЛА»¹⁾.

Возвращение Стравинского к конструктивным навыкам и интонациям XVII и первой половины XVIII века указывает на поиски устойчивой базы для построений глубоко современных. Как в архитектуре постоянно ищется «вечный» в смысле прочности и сохранности материал и как современное железо-бетонное здание по своей конструктивной ясности, трезвой простоте форм и выявлению качеств материала в основе своей остается классически монументальным и универсальным, так и искусство Стравинского при всех его исканиях остается сильным, здоровым, умно организованным и без опасности для себя ассимилирует все полезное своему росту. То, что враги Стравинского пытаются изобразить как упадочничество, как подделку под парижские вкусы, как капризы моды и т. п. — все это, опять повторяю, ложь и клевета, пускаемые теми, чьих надежд Стравинский не оправдал. Не Стравинский подражает, а ему подражают. Он диктует свои вкусы. Он первый берет и претворяет по своему, как никто еще до него, новый материал. Так было с техникой «беляевской школы», так потом с импрессионистской техникой и, наконец, с техникой джазбанда, которую уже

¹⁾ Последующее изложение я заимствую с некоторыми изменениями, исправлениями и дополнениями из статьи своей о Стравинском в сборнике «Игорь Стравинский и его балет Пульчинелла» (Academia, Ленинград, 1926 г.).

после «Свадебки» и «Сказки о беглом солдате и чорте» он оставил далеко позади себя. Он ведет за собой современных композиторов, а не сам идет на поводу. Надо быть вне жизни, чтобы не расслышать хотя бы в «Октете» сильных, бодрых и уверенно творимых интонаций.

Согласно сказанного я рассматриваю балет с пением «Пульчинеллу», не как переходный этап в творчестве Стравинского, а как вполне естественное стремление русского мастера, вышедшего на универсальную арену искать, подобно художнику Иванову, принципиального и прочного обоснования всех своих дальнейших концепций в монументальных формах прошлого, устоявших до наших дней. Они устояли, потому что заключают в себе нерушимые, наиболее экономные конструктивные принципы и потому что им свойственны наглядность и «всеохватность». Поскольку в «Сказке о беглом солдате и чорте» Стравинский пользовался самыми разнообразными интонациями, создавая на русской основе универсальный «сказ», постольку в «Пульчинелле» он ограничивает себя и, оставаясь самим собой, берет отчасти использованный материал—музыку великого итальянца Перголези (1710—1736), чтобы тем самым дать возможность простым и наглядным ритмам и напевам проявиться в свойственной им среде. Для этого он пользуется классическими ренессансными принципами оформления в новом аспекте и разворачивает материал в «цепном» — сюитном плане.

Стилизация и архаизация вовсе не так характерны для «Пульчинеллы», как это может казаться на первый взгляд. С творчеством Перголези ароматное произведение Стравинского связано не так уж тесно и рабски, несмотря на безусловную общность материала. Для «Пульчинеллы», как глубоко современного произведения, характерны экономия и даже аскетизм в выборе средств выражения

и неперенное старание говорить не абстрактными сложными схемами, а простодушным, конкретно-мелодическим живым и сердечным языком. Музыкальная речь смыкается в четкие и легко охватываемые формы — в последование жанрово-танцевальных и лирических пьес. Но главная ценность «Пульчинеллы» та, что в ней опять (и притом опять русским композитором как в свое время Глинкой, а потом Чайковским) любовно и ласково претворена пластичная красота итальянского мелоса, вечно живого и обаятельного. В европейской музыке всегда присутствует некоторый плодотворный запас неисчерпаемой энергии этого мелоса, ставший для европейской музыки универсальным запасом (своего рода «системой центрального отопления»). Никаким вражеским нападкам на «итальянщину» не удалось избавить публику от этого мнимого врага. Когда, время от времени, тот или иной композитор какой-либо страны соприкасается с источником солнца радости, тепла и здоровья — с мелосом Италии и превращает таящуюся в нем энергию в актуальную силу, черпая там полноту жизнеощущения, — рождаются солнечные произведения. Мало кто из больших мастеров музыки миновал этого, а кто миновал, тот много потерял. Поэтому, напомним об итальянском мелосе и принципах оформления кроме Глинки и Чайковского у Баха и Моцарта, Берлиоза и Бизе, Вагнера (увы, это несомненно — и от кого? — от Беллини! — и где: даже в «Тристане») ¹⁾ и Рихарда Штрауса. Так вот в этом очередном соприкосновении с мелосом Италии одной из цветущих его эпох и в глубоко современном художественно стройном пре-

¹⁾ Это остроумно подметил Альфредо Казелла в своей ценной и стройной работе „Эволюция музыки, прослеженная на истории совершенного каданса“ („L'evoluzione della musica. A traverso la storia della Cadenza perfetta“).

ломлении его заключается главное значение и ценность «Пульчинеллы».

Я считаю, что для творчества Стравинского касание Италии также плодотворно, как касание пушкинской поэзии—в смысле еще большего освежения и чистоты стиля. Мне кажется, что Италия сказала и на мелосе «октета», на его строгих, стройных и пластических линиях, а пушкинская проия прояснила и одухотворила гротеск Стравинского в «Мавре». В сущности «Пульчинелла» тоже анекдот и тоже водевиль, как и «Мавра», но принципы и приемы *commedia dell'arte*, с которыми композитору пришлось столкнуться в «Пульчинелле», общее, устойчивее и проникательнее, чем в русской бытовой опере-водевиле. Они-то и повлияли на гибкость ее форм и выразительность ее языка. Для «Пульчинеллы» характерны: суровый конструктивизм, экономия средств, строгая композиция, чистота и гравюрная четкость рисунка, подчеркнутый диатонизм, преобладание тоники и тонических гармоний над доминантными, осторожное обращение с совершенными кадансовыми оборотами и с вводным тоном (в смысле отсутствия «немецкой» доминантовой назойливости). Инструментальный колорит балета прозрачный и лирически экспрессивный: «душа» каждого инструмента и присущий ему характер отражаются в каждой фразе. Здесь еще больше, чем в «Петрушке» и «Байке», и не меньше, чем в «Сказке о солдате», инструменты становятся действующими лицами веселой комедии: их дублируют персонажи на сцене, а в свою очередь они как в зеркале отражают все, что там происходит.

Музыкальное содержание «Пульчинеллы» чрезвычайно просто. Как было сказано—это цепь танцевальных и канцонетных эпизодов, скрепленных по принципу сюитности. Эпизоды стоят в живых контрастных отношениях друг к другу. Ритм, метр, тональность, тембр, темп (степень

скорости движения и характер поступи), динамика (сила и напряженность движения), рисунок и различные сцепления мелодических линий, комплексы аккордов — словом все элементы, организующие композицию, используются, как актуальные «концертирующие» факторы «некоего комедийного происшествия». В сущности своей «Пульчинелла» сплошной инструментальный пластический диалог, потому что, поскольку в таком происшествии имеются моменты соревнования и борьбы, постольку в организующих его музыкальных факторах, контрасты и всякого рода сопоставления оказываются не просто формальным приемом, а руководящей действием идеей и динамизирующей действие причиной. Различного склада и характера пьесы не только следуют друг за другом в некоей предустановленной связи, а образуют цепь причин и следствий, положений и противоположений — словом, возникает диалектически напряженная работа над логически закономерным и органически последовательным конструированием звуковых идей и «выведением» единства музыкального содержания из данного многообразного материала. На этом всем еще придется останавливаться дальше, ибо здесь-то и заключается смысл принципа «концертности» в музыке. В отношении же «Пульчинеллы» я затронул подобного рода мысли, чтобы указать на прочность связи эпизодов, ее составляющих, и их постоянное взаимное соревнование. Не забудем, что в инструментальную ткань балета привходит еще человеческий голос, наподобие мадригальных комедий XVI века. Можно сказать, что здесь взаимно сопоставлены инструментальная сюита и элементы кантаты или вокальные интермедии. Моменты инструментального и вокального «концертирования» в виде диалогов и сольных эпизодов и отвечающих им tutti играют, как я сказал, основную роль. В партитуре встречаются

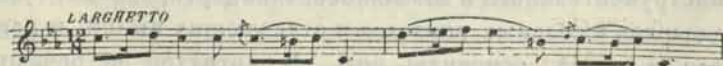
типичные для инструментального *concerto grosso* сочетания tutti струнных и выделенный концертирующий квинтет (две скрипки, альт, виолончель, контрабас) и духовые. Старинные приемы оформления используются как надежная опора с тем, чтобы показать их всеобъемлющие свойства и гибкость современной техники. Прибавлю, универсализм музыкального сознания Стравинского выступает здесь как исконная особенность русского гения и русской культуры. «Пульчинелла» в этом смысле родственна болдинским маленьким трагедиям Пушкина.

Рассмотрев общий «распорядок» музыки «Пульчинеллы», обратимся к деталям. Вся композиция распадается на несколько отделов и более мелких подразделений внутри их. Начинается балет увертюрой или симфонией (*g-dur allegro moderato*, $4/4$). В ней трижды в классических тональных соотношениях проводится основная тема «помпезного» (как и подобает быть началу) склада:



Пример 175.

За увертюрой следует меланхоличная серенада (тенор), *largetto*, *c-moll* ($12/8$) — очаровательно ласковая и нежная, типично итальянская кантилена: голосу предшествует соло гобоя (мелодия серенады); внутри между отдельными стихами эффектные ритурнели — «сухие» всплески струнных *pizzicato*. Начало мелодии гобоя:



Пример 176.

Воздушная звучность серенады — одно из замечательных достижений Стравинского. Flautando и флажолеты струнных, при чем особенно чудесны флажолетные «дрожания» виолончелей на пустой квинте $C'-g'$, удваиваемые флейтами, мастерское использование регистров гобойных и флейтовых (здесь, как и в «Весне священной» — начало второго акта, применены флажолеты флейт), прозрачайшие наложения одной легкой ткани на другую (концертирующей сольной группы струнных на основную), трели внутри аккордов — старинный, но всегда свежий прием, наконец, излюбленная композитором трактовка *pizzicato* — как «ударных интонаций» (литавры!) — все это вместе создает глубоко поэтическую атмосферу. Рядом с серенадами Моцарта (особенно в «Похищении») я не знаю лучшей и более стильной пьесы в данном роде.

Серенада сменяется светлым до-мажорным скерцино в $4/4$ (диалог гобоев и скрипок, струнных *sol* и струнных *tutti ripieni*, и другие сопоставления групп). Первая стадия скерцино связывается коротким эпизодом (*proso più vivo* $2/4$) с жизнерадостным резвым *allegro* (*a-dur* $3/8$), в котором главную роль играет «концертирующая» скрипка — соло. Короткий связующий эпизод переводит эту музыку в типичный пасторальный диалог (*andantino*, *f-dur* $2/4$), нежный и изысканный. Его ведут скрипка-соло, валторна, флейты (опять применены флажолеты), к ним в заключение примыкает фагот — на прозрачном фоне струнных и духовых. Бодрое, юмором насыщенное *allegro* *b-dur* ($2/4$) сменяет интимную пастораль и в свою очередь уступает место кокетливой канцонетте, исполняемой сопрано (*d-dur allegretto*, $4/4$). Везде до сих пор преобладает светлый и ясный «тон», лишь изредка затеняемый, как проходящими облаками, красивыми, короткими меланхолическими фразами, напоминающими о моцартовских хроматизмах.

Гротескное, своевольное, причудливое и бурное *allegro assai* (c-moll $\frac{3}{8}$) внезапно врывается в совсем было застывшее в конце канцонетты мелодическое движение. Это в сильной мере развитой «динамический» эпизод, построенный на «ударах» аккордов и на четко ритмованной «вспыльчивой» с наскоком выступающей теме. Грозный натиск, однако, оказывается показным, так как в сущности музыка «горячится, стоя на месте», и приходит к тому же, с чего началось вступление: к шумному «топоту» «септ-аккордов». Следует новая смена — *allegro g-dur* (*alla breve*): комический напев с хромающим и словно спотыкающимся ритмом. Сперва оркестр передает этот напев в интродукции, вслед за которой вступает голос (бас-соло) и исполняет гротескную арию — один из ярких вокальных эпизодов всего балета. Привожу начало мелодии:



Пример 177.

После этой арии — *buffo* характер музыки резко меняется, переходя в спокойное и степенное *largo* (es-dur $\frac{3}{8}$). Медленно развертываемое движение величественно генделевского склада, но более мягкое, красиво замещает только что отзвучавший гротеск. Вокальное трио (сопрано, тенор и бас) присоединяются к оркестру и продолжают развивать данную мысль, переводя ее из лазурного es-dur в сумрачный es-moll — ламентации тенора (тема серенады). Вытекающий из той же мысли дуэт страстно возбужденного характера — *allegro* es-moll (сопрано и тенор) завершает данный ансамбль, переходя сперва в унисон в контрастном f-dur, а отсюда в «стрекочущее» суегающееся оркестровое *presto* (d-moll, *alla breve*), мотив которого через некоторое

время подхватывает тенор. Эта «скороговорка», а по ритму — комическая кино-погоня, неожиданно обрывается на резком созвучии (трезвучие a-dur на басовой квинте es). Момент молчания — и снова вступает сумрачно жалостный мотив *lamento es-moll* (*largo* $\frac{6}{16}$). Эпизод *lamento*, повторяясь, не только не восстанавливает окончательно разрушенного после полнозвучной *es-dur'*ной музыки равновесия, а наоборот еще более усиливает напряженное состояние, будучи вставлен между прервавшейся «беготней» и сейчас же за ним следующим новым эпизодом (*allegro g-moll, alla breve*).

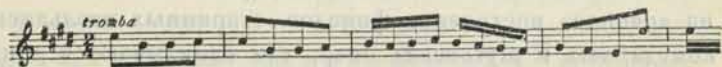
Таким образом движение музыки, начиная от басовой арии *buffo*, оказывается еще менее устойчивым и более порывистым в сменах в сравнении с первой стадией развития действия. Смены темпов и ритмов здесь походят на «цепное» построение финалов старинных итальянских комедийных и шутовских опер, где нанизываются эпизод за эпизодом и где музыка со все большим огнем и увлечением стремится в круговороте идей к развязке. Возвращаясь к упомянутому эпизоду *g-moll*, возле которого остановилось *lamento*, мы видим, что он представляет собою замкнутое целое, подобно интермеццо разделяя течение музыкального действия. Здесь проводится важно-суровый мотив, горделиво и напыщенно выступающий октавами и завершающийся нисходящей секвенцией. Вот его начало:



Пример 178.

Монотематическое развитие не чуждо технике Стравинского, и в «Пульчинелле» оно применяется им не без успеха.

Бодрая, мальчишески задорная и улично-резвая тарантелла (allegro moderato b-dur, $\frac{6}{8}$) замечает без остатка следы горделивого фугато. Снова смена: в резком контрасте к тарантелле стоит знаменитая нежно меланхолическая ариэтта Перголези: «Se tu m'ami, se tu sospiri» (andantino b-moll, $\frac{2}{4}$, сопрано-соло). Грустное настроение, созданное ариэтой, рассеивает светлая и дерзко-яркая токката ¹⁾. Токката (allegro e-dur, $\frac{2}{4}$), несколько скарлаттьевского типа, окончательно направляет действие в сторону светлого и радостного состояния. Играл токкату почти всецело духовые (труба со свободно имитирующим ее фаготом «руководит» движением), а струнные либо «акцентируют движение», либо переводят его из регистра в регистр, либо подкрепляют как в конце. Начало темы:



Пример 179.

Следующий за токкатой прелестный гавот (allegro moderato d-dur, $\frac{4}{4}$) для духовых инструментов — жемчужина «Пульчинеллы» наряду с серенадой.

Мелодия гавота:



Пример 180.

служит темой для двух последующих вариаций тоже для духовых инструментов. Первая из них allegretto d-dur ($\frac{6}{8}$),

¹⁾ В клавире этих названий («скерцино», «тарантелла», «токката») нет: я привожу их из оркестровой партитуры сюиты из «Пульчинеллы».

вторая — *allegro piu tosto moderato* ($4/4$). Диалоги гобоя, валторны, флейты и фагота вытканы со вкусом и оттенены легким налетом юмора. Следующий эпизод (*vivo f-dur* $2/4$) — «состязание» тромбона и контрабаса написан в грубо гротескной манере, сочно и свежо. Музыка ярко пластична и насыщена «жестами», как если бы здесь самолично появился самый прославленный *buffo*, какой-либо веселый и «гораздый» на шуточные проделки персонаж *commedia dell'arte*. Это наиболее смелое и пародийно-дерзкое выступление концертирующих инструментов и воспринимается как типично итальянская жанровая комедийная сцена. Дуэт-состязание сменяется важным и плавным движением менуэта, но менуэта, конечно, не придворного, а чуть-чуть напыщенного, мещански-провинциального. Музыка простодушно-чопорного склада (*minueto, molto moderato f-dur* $3/8$). Инструментован менуэт полусерьезно, полузабавно. Сперва мелодию ведет валторна, потом струнные. Фагот явно выступает в роли подголоска — *buffo*, с юмором выделяясь на фоне струнных. При повторении основного мотива бас, тенор и сопрано вступают в ткань и берут на себя руководство мелодией. Музыка танца стремится сохранять все время величавость и спокойствие. Но в благодушное настроение менуэта врывается улично-шумливое и крикливое веселье финального до-мажорного рондо с двумя контрастирующими темами (*finale, allegro assai c-dur* $4/4$). Шумными приветствиями, забавной ритмической «сутолокой» — как будто аккорды *tutti* «кричат» не впопад — кончается остроумное стильно-развернутое музыкально-танцевальное действие. Как всегда у Стравинского стихия праздничности, выступив на первый план, проявляется с блеском и темпераментом. Привожу напев менуэта и две темы (a, b) заключительного рондо:



Пример 181.

Вся музыка «Пульчинеллы» придерживается строго тонального принципа объединения. В этом отношении Стравинский почти не отступает здесь от классически стройной базы тонико-доминантовых отношений минора-мажора, и видимые тональные прорывы легко объясняются «элизиями» связующих «тонов», вносящими эффект тонального контраста. Но каждый из этих «прорывов» своевременно восполняется. C-dur (c-moll) и g-dur — основные руководящие тональности. От них идут доминанты (с параллелями) вверх и вниз, как от опорных комплексов.

Вся композиция отличается мудрой простотой, гибкостью ритмов и мелодических линий, чистых и ясных, и прозрачностью звучания. В основе ее динамики, повторяю, лежат принципы сюиты инструментальных concerti grossi и старинных оперных финалов. Музыка насквозь оптимистична. В стиле балета не следует искать рабского подражания стилю Перголези. Несомненно только, что Стравинский очистил его лирику от сентиментальных напевов и копоты салонных переложений второй половины XIX века, наложивших на страстную и пылкую

музыку Перголези отпечаток нарочитой изнеженности, совсем не свойственной здоровой итальянской мелодике — мелодике, если можно так выразиться, «чувственно-социальной», а не эротико-индивидуалистической. Перголези умер 26 лет. Любил жизнь и женщин. Был впечатлителен и страстен. Упорно работал и пробивал себе дорогу с исключительной энергией и упорством. В его музыке на ряду с пленительно любовной ласковостью и лирической опьяненностью звучат страницы, пронизанные здоровым, сильным чувством жизни и соками земли, и рядом с ними блещут эпизоды, в которых задор, лукавство, юмор и неудержимая беспечная веселость царят легко и свободно, как в дни карнавалов. Таким и является сочный стиль Перголези в индивидуально ярком прегворении Стравинского.

Сюита для небольшого оркестра из балета «Пульчинелла» включает следующие эпизоды: I — симфония-увертюра, II — серенада, III — Scherzino, allegro и andantino, IV — тарантелла, V — токката, VI — гавот с двумя вариациями, VII — дуэт (тромбон и контрабас), VIII — менуэт и финал. Сюита из «Пульчинеллы» для скрипки с фортепиано является в свою очередь настолько стройным и органическим произведением, что кажется именно так, в этом виде, т. е. для концертирующей скрипки, созданной музыкой. О ней еще придется вспомнить.

«М А В Р А»

Комическая опера в одном акте по Пушкину
(Mavra, opera-bouffe en 1 acte d'après A. Pouchkine, Text
de Boris Kochno)

Опера посвящена памяти Пушкина, Глинки и Чайковского. Сочинена в 1922 году и представлена в первый раз в Париже летом того же года. Имена тех, кому посвящена «Мавра», определяют и характер концепции и стиль ¹⁾. И Пушкин, и Глинка, и Чайковский — великие русские художники, органически спаянные с породившей их средой, никогда даже в самых высоких созданиях своих не отрывались от непосредственных данных жизни и ее динамики. Им не были чужды ни сочный быт с его непосредственностью, ни живая действительность с охватом корней и истоков народной жизни и претворением их в систему или в цепь, обогащающих ту же жизнь, ритмов и интонаций.

Рассмотрим и «Мавру» как ритмоинтонационную концепцию в том смысле, что ритм является пластическим началом музыкальной формы, не давая интонациям расплыться в нашем сознании, а интонация составляет «душу» ритма, как фактор эмоционально динамический, ибо всякий напетый или наигранный звук требует мышечного

¹⁾ Об этом мне уже приходилось говорить в сборнике: „Игорь Стравинский и его балет „Пульчинелла“, Ленинград 1926 г., Asademia.

усилия и траты дыхания. Различные степени «распределения» динамики создают ощущение смены напряжений и разрядов даже в строго конструктивной музыке, пока она не целиком «до бесчувствия» механизирована. Ритм и интонация, конечно, не отделимы друг от друга, как не отделимы биения пульса и кровь, наполняющая сосуды и отливающая. Поэтому лишь механические инструменты, в которых не участвует дыхание человека и в которых «акустическая пульсация» (смена колебаний) обусловлена притоком вне-человеческой энергии, могут быть выразителями музыки безусловно абстрактной, космически строгой и как природа и машина «равнодушной» к человеческим эмоциям.

Итак, быт и непосредственность эмоций — вот одна сфера ритмо-интонаций с простейшими схемами. Область художественно-организованной выразительности и рационально-обоснованного отбора материала (ритмо-интонаций) — это и есть то, что обычно образует художественную музыку с постоянной борьбой уклонов то в сторону преобладания эмоционализма, то в сторону интеллектуализма. Наконец, иная сфера ритмо-интонаций — музыкальный конструктивизм и внеэмоциональная энергетика — «бездушная музыка», в том смысле как «бездушны» философские концепции, как «бездушна» математика и «бездушны» машины. Здесь музыка претендует стать сферой чистого мышления. Она становится всецело интеллектуальной. Некоторым кажется, что тогда она делается безжизненной. На основании этого «кажется» эмоциональный XIX век не прочь был вычеркнуть из истории развития музыки целые эпохи якобы абстрактных умствований и ухищрений (например, нидерландскую школу XV века), но милостиво отводил им место в качестве «приготовительного класса» к его завоеваниям, которыми и должна-де завершиться всякая музыка.

Стравинский, как всякий большой чуткий художник, не может в своем развитии следовать рассудочно наметенной прямой линии. Сейчас он на грани двух миров. Он провел новые пути «чистой музыки», новые пути динамического симфонизма в своих последних строго конструктивных инструментальных концепциях и теперь вновь вернулся к театру (опера «Царь Эдип» и балет «Аполлон»).

В «Мавре» он еще шел к непосредственным данным жизни — к быту, через гротеск Пушкина, в котором так ярко и весело искрится водеvilная веселость с ее безусловной житейской «правдой».

«Мавра» — старинный русский водеvil в оболочке 30 годов ¹⁾ и в современном музыкально-конструктивном преломлении — является своеобразной цельной и органически вылившейся концепцией. Характер ее ритмов и интонаций обусловлен заданием и соответствующим ему материалом: это русский «мещанский» лирико-сентиментальный романс и такого же склада городская песня. Можно без конца рассуждать и морализировать на тему, что это «дурной вкус», «псевдо-русский стиль», «цыганщина», «вульгарный элемент» и т. п. Но факт остается фактом. Приблизительно с 20 годов прошлого столетия и доныне по всем центрам и окраинам нашей земли эти интонации составляют самый любимый обиходный музыкальный язык — область непосредственно эмоционального музыкального «высказывания». Глинка, Даргомыжский и Чайковский смело и свободно владели этим бытовым языком

¹⁾ В сравнении с концепциями вроде «Весны священной», «Свадебки» и «Истории солдата». «Пульчинелла» и «Мавра» выступают как своеобразное явление «снижения стиля», как это было и у Пушкина (об этом см. в биографическом очерке Пушкина, написанном Б. Томашевским—Пушкин. Сочинения. Гос. Изд., Ленинград, 1924 г.).

и превращали его в художественную речь, не жертвуя его свежестью и жизненной теплотой. Точно так поступает и Стравинский, пользуясь лишь иными приемами оформления, давая материалу еще больше возможностей оставаться самим собой и не терять своих природных свойств. Стравинский в «Мавре» не подражает и не стилизует¹⁾. Он оформляет в современной конструкции живучие бытовые интонации, помогая им цвести полным цветом, не насилая их природы, а пользуясь их же свойствами.

Мелос русского городского быта — домашнего и уличного — не мало впитал в себя ладовых интонаций русской народной песни, затем стихийно-цыганских эмоциональных интонаций (как много «русского востока» идет отсюда!) и, наконец, множество «итальянизмов» от Беллини и Россини до Верди. «Петербургский немец», так живописно изображенный Пушкиным в «Онегине», тоже привнес в это «интонационное попури» свой вклад в виде куплетов и песенок и сентиментальных романсов из старинных зингшпилей и из Вебера. Стоит только заглянуть в собрание музыки к русским водевилям и иным всяким пьесам, чтобы найти там элементы музыкального языка («псевдоруссизмы») не одних только Алябьева, Варламова, Гурилева и Верстовского, а также и Чайковского, но и Глинки и Даргомыжского, и Мусоргского. Чистота, гибкость, искренность, пластичность и выразительность линий русского бытового романса говорит сама за себя, и, конечно, эти лучшие качества появились не внезапно и в мелодиях «художественного» романса. Их создавали, поколение за поколением, как большие и малые композиторы, так и не-

¹⁾ Или, если угодно, стилизует в том плане, как Пушкин писал свои сказки.

ведомые импровизаторы и певцы, создавали и вырабатывали как музыкально-бытовой эмоциональный язык. И если стоять не на почве эстетических предписаний, а на почве фактов, то и «сентиментальный русский мелос» и «цыганщина» и «итальянщина» суть ценнейшие факторы, которых сильные композиторы никогда не боялись и даже любили, ибо там пела жизнь. Но пользовались они ими каждый по своему.

Ткань «Мавры» — бытового водевиля насыщена всеми вышеуказанными эмоционально-бытовыми мелодическими элементами. Ссылаясь своим посвящением на Глинку, Пушкина и Чайковского, Стравинский словно бы указывает на «диапазон», в пределах которого заключена его концепция, или как на точки опоры. Он не хочет сказать, что «Мавра» охватывает лишь пушкинскую эпоху, но что материал, ее образующий, исходит оттуда и живет в ряду поколений. Живет, как я сказал, и до сих пор. Поэтому по охвату ритмо-интонационного материала «Мавра» произведение синтетическое, а по отбору среди материала она является сложным комплексом, в котором мелос Глинки, Даргомыжского и Чайковского смешан с «жестокими» любовными романсами под гитару, с сентиментальной купеческо-«мещанской лирикой» невест и их наперсниц у Островского, с захватской цыганской песней представителей всяческой богемы — офицерской, актерской, литературной и с интонациями «военной музыки».¹⁾

¹⁾ Интереснейшая партитура «Мавры» создает впечатление, что опера идет под музыку военного, т. е. духового оркестра, играющего где-то на улице, на бульваре или в саду — словом, за окнами мещанской горницы «Домика в Коломне». Струнные инструменты сведены в ней к *celli bassi* как фундаменту (вместе с трубой etc.) и к двум солирующим скрипкам (*violino I, violino II* и

Отбор произведен тщательно умелой рукой и опытным слухом музыканта, который знает, понимает, любит и ценит этот материал и органически с ним свыкся. Вместе с тем «Мавра» — чисто пушкинский и глинкинский легкий гротеск. В ней нет еще гоголевской жути, нет галлукциаций «Пиковой дамы» Чайковского и его надрыва, нет и чеховского юмора зашедших в тупик обывателей. Изложение компактное и лаконичное. Каждый персонаж поет ровно столько, сколько надо, чтобы проявить свою «породу», свой характер и свои чувства во всей ясности. Это — типы, а не индивидуальные личности. Их четверо: сопрано, меццо-сопрано, контральто и тенор. Получается ансамбль во вкусе Моцарта, ибо каждый голос — типичное и характерное проявление особых ему присущих качеств.

Параша (сопрано), скучающая девица, жаждущая жениха и готовая на всякую «авантюру», совсем не по испорченности своей, а по наивности и из необходимости подчиниться голосу природы. Ее характер сказывается в ее интонациях. Они в жанре сентиментального романа 30—40 годов, но с постоянным уклоном в простодушную песню. Множество русских девушек изливало и изливают свою любовь в подобных мелодиях:

альту (viola), выступающим лишь изредка среди сплошь „духового“ колорита. Так, валторны аккордами сопровождают пение — в первой же песне Параша — и часто выполняют в центральном регистре функции струнных. Труба ведет ритуриель перед лирическим романсом кухарки-гусара. Вообще инструментальные интонации садов, площадей и улиц казарменного и плац-парадного Петербурга в оркестровом сопровождении противопоставляются вокальным интонациям сентиментального романа, мещанской песни и омузыкаленной бытовой речи. Гусару сопутствуют воинственные интонации медных, матери и соседки — характерные сплетения тембров деревянных духовых.



Пример 182.

с кокетливым недоверием припевая:



Пример 183.

Отправной точкой служит мелос Антонида Глинки и в некоторых местах интонации Наташи Даргомыжского, но линия напева стала богаче, цветистее и эмоционально-правдивее в том смысле, что Стравинскому удалось соединить интонацию бытовой речи с песенным ритмом и напевностью. Параша говорит, как поет, и поет, как говорит: задумчиво, доверчиво и любовно, а в присутствии матери сдержанно и лукаво, хотя так же простодушно. Композитор с удивительной проникательностью и проникновенностью сообщил ее «речам» трогательную незамысловатость и ласковую нежность.

Полная противоположность — гусар (тенор), он же кухарка «Мавра». Противоположность совсем не в том, что его интонации неискренни, как заученные речи опытного театрального любовника. Ничего подобного. Гусар в данный момент действительно влюблен и романтически настроен. Но, конечно, там, где для Парашы «вечность», там для него «удача нынешнего дня». Он дерзок, без озорства, однако. Уверен в своем влиянии и настойчив,

страстно порывист и нетерпелив. Ни пошловатой сладости, ни гадкого сладострастия в нем нет. Он цельный и непосредственный. Вот несколько характерных его интонаций в цыганском жанре и в стиле меланхолических элегий. Смесь полежаевских настроений с импровизациями «со слезой» под гитару и во вкусе Аполлона Григорьева:



Пример 184.

По рисунку интонаций, свойственному персонажам «Мавры», можно представить себе их характер, поступь, повадки, речи и общий облик. У Параша нет таких «вскакивающих» интервалов, нет «темпераментных» ритмов, в ее мелосе преобладают или плавно скользящая линия или легкая игривая полутанцевальная мелодия с «прыжками» или сперва словно раскачивающийся, а потом словно по-жавороночьи песенно-разливающийся напев. Гусар всегда стремится поразить и подавить девицу наплывом и наскоком своих чувств. Его «вступления» самоуверенны, его концовки вызывающе страстны, с разбегом и длительной остановкой перед предпоследней или последней нотой. Таков он в диалоге с Парашей. Оставшись один, в раздумьи, он становится несколько мечтательнее, но столь же пылким. Лирический монолог—элегия гусара перед сценой бритья—самый замечательный по музыке момент в его

партии, а в «Мавре» вообще — один из лучших. «Жестокый гитарный романс», как и самый персонаж, его исполняющий, еще не были отображены в русской опере с такой правдивостью, художественной выразительностью и меткостью. Даже странно, что до Стравинского никто не ухватился за столь яркий, много раз отмеченный и в русской литературе и в живописи, тип пылкого и страстного ухажера, завоевателя сердец мечтательных дев. Романс—элегия гусара в «Мавре» — классический по законченности и совершенству характеристики пример этого вида музыкальной лирики, в которой импровизация идет по пути стереотипно-«страстных» интонаций и где эмоциональное содержание облекается в конструктивно-прочную оболочку. Огненные столь распространенный в русском быту тип обольстителя с «печатью разочарования» навсегда запечатлен в музыке.

Романс вместе с инструментальным введением заключает 102 такта в медленном темпе (*Lento* четверть = 80, *poco rubato*). Мелодическая вокальная линия длится без перерыва и без провалов 89 тактов. Если считать первые восемь тактов за «зерно» всей мелодии, за отправной момент, к которому она склоняется и никнет после изумительного развития, то и тогда в течение 81 такта линия ни на миг не теряет песенного напряжения, то вспыхивая, то рдея, то застывая, то скользя, то вбегая вверх, то причудливо изгибаясь. Вдруг обломалась, как нежный стебель, но нет — сейчас же четкий акцент восстанавливает ее: не обрыв, а короткая пауза-дыхание прервала ток, тотчас же включенный. После лучших эмоциональных мелодий Глинки, Даргомыжского и Чайковского я не знаю другой более совершенной «мужской» мелодии, подобного рода, органически вытекшей из городского разночинного быта и его любовной лирики, а не из нарочито «стилизированных» под народные протяжные песни напевов. По по-

строению своему элегия Стравинского глубоко органична. Ее диапазон от f^1 до a^2 . Попробую рассказать процесс ее раскрытия, потому что считаю, что понимание движения и роста мелодической линии является вообще ключом к современному пониманию формы.

Первые восемь тактов (b-moll), «зерно» мелодии, составляют напев в пределах двух связанных тетрахордов с центральным объединяющим звуком b^1 . Основное направление напева — вниз:



Пример 185.

На данном опорном b^1 напев, однако, не останавливается, а переводится на тон вниз (a^1), чем вызывается дальнейшее движение. Варьируя дальнейший ход основной мелодии, Стравинский приходит к a^1 , вторично. Таким образом все последующее обходное движение становится вариантом первых 10 тактов.

Вот оно (пример продолжает предыдущий):



Пример 186.

Но в варианте, как видно из примера, при сличении с «основной» редакцией, выпал такт «я жду покорно друг», и следовательно пропало движение шестнадцатыми. Сле-

дующий пример показывает, что оно в сущности переместилось и получило новое развитие:



Пример 187.

До сих пор движение было слитным. Слитным оно продолжает оставаться и дальше, переходя в «среднюю часть» единой линии, в новый пафос, в котором мелькают интонации глинкавского Ратмира. Облик гусара благодаря этому чрезвычайно поэтизируется и одновременно тем острее становится последующая водевильная развязка.

Строение средней части романа обусловлено развитием уже бывшего материала, что можно легко заметить в нотах. Достигать подобного единства и слиянности композитору, не мелодисту и не осязающему «горизонталь», невозможно. Стравинский в данном случае выказал себя как мастер вокальной, мелодической линии, гибкой и органически вырастающей. Привожу «среднюю часть» почти целиком, до возвращения первых ее звуков:



Пример 188.

Диапазон доходит здесь до a^2 и таким образом продолжена линия восхождения es^2 , f^2 , ges^2 , as^2 . Внимательно взгляды-
ваясь в ткань, мы увидим, что центральной объединяющей
попевкой является нисходящий двутакт (мотив a и имити-
рующий его мотив b в прим. 185). Затем варианты в при-
мере 186 и в примере 187.

Очень красиво h-moll'ное появление этой попевки
в 5—7 тактах только что данного большого примера,
последующий «перевод» в a^1 и наконец вытекающая из
нее же большая дуга («радуга»):



Пример 189.

в свою очередь уже подготовленная раньше мотивами на
словах: «я жду покорно друг» и «возникнет первая звезда
во мгле». Следующая малая дуга («и дней недавних воз-
дыханье») чудесно возвращает напев из h-moll в b-moll и
приводит к варианту разбега, бывшего в примере. Этот
прием со скальзывания мелодического рисунка на пол-
тона очень часто встречается у Стравинского в последнее
время, начинаясь со «Сказки о беглом солдате и чорте»,
если только мои наблюдения не прошли мимо более ранних
характерных случаев. Несомненно, что такого рода сни-
жение линии, придающее ей неожиданный поворот, не
является модуляцией в обычном значении этого понятия,
а своеобразным красочным преломлением единой линии,
продолжение которой или концовка движутся не в той
интонационной сфере, в какой они находились в своей
начальной стадии. Сдвинутая таким образом мелодическая
линия интонационно обогащается и расцветивается. Стра-
винский почерпнул подобного рода явление из жизни и,

как мне казалось, из наблюдения за вокальными интонациями хора и отдельных певцов, если они поют без сопровождения и повижают незаметно для самих себя. Это наблюдение обратилось в художественный прием. Дирижер Эрнест Ансерме любезно указал мне в одном из случаев применения данного приема в «Сказке о беглом солдате и чорте» (в «Marche royal»), что импульсом к нему послужило соскальзывание или сползание интонаций, наблюдаемое в граммофоне. Таким образом, я ошибся в источнике подмеченного мною приема, но самый факт превращения первых и повседневных произвольных интонационных отклонений в факторы художественного оформления тем самым остается несомненным и даже еще более подтверждается.

[Но полной установки в b-moll еще нет, напев движется дальше к повторению в новом облике мотивов уже знакомых и развивает ранее имевшиеся предпосылки:



Пример 190.

Таким образом только через 80 тактов основная попевка и концовка, намеченная на 7—8 такте в начале романса, получила свое завершение после ряда гибких дугообразных проведений.

Истоки мелодии романса находятся в глинканской эпохе, но в разработке появляются более поздние стилисти-

ческие признаки, характерные для этого жанра в 50—60 годы и дальше, еще не окаменевшие и до наших дней, хотя творческие силы, их вызвавшие, потеряли свою социальную устойчивость. Так часто бывает в эволюции интонаций: они развиваются в определенной среде, поются и играют теми людьми, которые в них чувствуют и преломляют свои переживания и эмоции. Когда вызвавший эти интонации к жизни социальный слой сменяется другим, но с еще устойчивыми традициями, развитие еще продолжается хотя в ином уклоне. Ряд поколений перерабатывает унаследованные интонации, но далеко не все, часть из них становится стереотипными, окристаллизовавшимися, окаменевшими, выражая, повидимому, некий «средний», общий множеству людей, эмоциональный тон иногда в течение нескольких эпох. Так образуются более или менее устойчивые «страствующие» по различным мелодиям попевки. Память ухватывается за них как за привычные сочетания, как за интонационные вехи, а творческое воображение при импровизации пользуется ими как опорными пунктами, как точками отправления. Таковыми представляются мне основные предпосылки мелодического развития и вообще линейности. В музыке «устной традиции», где инстинкт, память, ассоциационные процессы и слуховой консерватизм (цепляемость за привычные сочетания) играют гораздо большую роль, чем в музыке интеллектуальной, рационально обоснованной, указанные предпосылки становятся базой оформления и с ними необходимо считаться всякому, кто хочет развить в себе чутье линии и осознать коренное свойство музыки: мелос, мелодическое продвижение, процесс образования напевов и условия, обеспечивающие их протяженность.

Если не наблюдать за историей развития интонации, а следить за музыкой только по вершинам — отдельным

крупным произведениям, считаясь и в них только с метрической схемой, то из эволюции музыки ускользает все живое, все, что делает ее эмоциональным языком, иначе говоря все, что звучит в ней и что в конце концов обуславливает и конструкцию и форму. Техника «Свадебки», «Пульчинеллы», «Сказки о беглом солдате и чорте», «Байки» и «Мавры» оттого так гибка, совершенна и органична, что здесь охватывается ритмо-интонационный опыт всей человеческой культуры, с момента фиксации памятью основных звуко-расстояний и звукорядов, а не только опыт позднего ренессанса, эпохи просвещения и девятнадцатого века. «Свадебка» соприкасается через великорусскую песенную стихию с наиболее коренными деревенскими интонациями. В сущности — она внеисторична. «Байка», являясь комедийным и даже фарсовым скомошьим действием, захватывает более близкий к нам мир интонаций, но, если не по материалу, то в идее, сверх того включает в себе опыт всевозможных «игр» и мадригальных интермедий. «Пульчинелла» — *commedia dell'arte*, интонационная сфера позднего ренессанса. «Сказка о беглом солдате и чорте» — колоссальный охват интонаций и приемов оформления до наших дней: от деревенских полевых и ярмарочных импровизаций до конструктивно-танцевальных опытов современного города. Одно уже характерное движение ходьбы, марша, интонировано в «Солдате» в нескольких планах и «жанрах». Здесь Стравинский намечает себе путь в мир чистого инструментальных интонаций недавнего вне-театрального периода его творчества. Но «Мавра» наряду с «Пульчинеллой» среди всех этих произведений раскрывает наиболее исторически конкретную и замкнутую интонационную сферу: сферу русской песенно-романсной городской культуры с 20-х годов прошлого века, звучащую еще и до сих пор.

Итак сфера музыкальных интонаций (спетых, сыгранных или мысленно воспроизведенных звуко сочетаний, органически сопряженных) столь богата и многообразна, а самые интонации столь различны в одно время у разных слоев людей и заключают в себе столь закономерный социальный опыт, что смешно было бы исследователю игнорировать или не считаться со всеми данными этого опыта, как с каким-то псевдо-языком. Все равно как если естественнику не понравился бы тот или иной вид флоры или фауны.

Диалоги двух остальных персонажей «Мавры»: матери (контральто) и соседки (меццо-сопрано) составляют противоположную любовной лирике сферу: повествовательную и «мемуарную». Тут и беседы о погоде, и сплетни, и воспоминания, и досужие толки, и всякие житейские пересуды. С ними смешаны интонации вопросов, обращений, приказаний, увещеваний, удивлений, мещанских «ахов и охов» и т. д. Остроумно и любовно Стравинский продолжает здесь линии, намеченные уже издавна в русской опере: Ларина особенно заметно служит ему прототипом, причем основная попевка матери Параша почти тождественна с одной из фраз Лариной в «Онегине» и с интонациями уютного, рисующего сельский быт, романса Чайковского («Вечер»):



или:



Пример 191.

В свое время очень много бранили Чайковского за неправильную и скверную декламацию с неверными акцен-

тами, неграмотными сцеплениями слов и паузами не на месте, за непонимание метрики и т. д. и т. д. Ей противопоставляли декламацию Даргомыжского, Мусоргского и даже Кюи с его салонной речью. Кюи можно оставить в стороне, но об упреках Чайковскому поговорить следует, так как Стравинский в декламации матери и соседки охотно и заметно следует Чайковскому (Ларина, няня), Даргомыжскому «Русалки», а не «Каменного гостя», и Глинке «Ивана Сусанина» и некоторых романсов. Дело здесь вовсе не в неправильностях, а в воплощаемых характерах и присущей людям разных сословий, состояний и эпох различной манере вести речь, как повествовательную, так и интонации междометий, окриков, вопросов, ответов — вообще возбужденную разрывающую свою напевность и связность речь. Отсюда трудность сочинять диалоги и вокальные ансамбли¹⁾. Кроме того, к означенного рода упрекам примешивались стимулы, идущие от чтения, от книжной «мысленной» интонации — с одной стороны и влияния театральной речи с пафосом — с другой. Когда мы слушаем иностранца, язык которого мы не понимаем, нам легко бывает уловить музыкальный смысл и эмоциональный тон его речи, ее мелос, ее слитность, что мы в своей и окружающей нас родной речи перестали замечать, приучив себя улавлять только смысловые оттенки. В русской опере в ее ариозно-речитативном складе можно различить несколько «манер» декламации, но основных просто на слух ощущаемых — четыре: а) декламация при обобщающем мелодическом рисунке: преобладание напевности, почти полная слитность линии, ясно слышится мелодия, знаки препинания чисто грамматические не играют роли, оста-

¹⁾ Здесь следует обратить внимание на знаменитый диалог няни и Татьяны Лариной в «Евгении Онегине» Чайковского.

новки — эмоционально обоснованные или же перерывы вызванные необходимостью взять дыхание поглубже; б) речь «взрывная», с подвижными акцентами, со скачками голоса, интонации характерные для данного состояния или переживания: ломанная линия, мелодии нет, но есть желание подчеркнуть каждое слово и его смысл; в) при наличии безусловной напевности надо различать: народный склад интонаций и романсно-салонный городской; д) при наличии «взрывности» надо принимать во внимание тоже «жанр» и характер речи, а также учитывать степень грамматической рационализации, влияние поэтической строфики и метрики и воздействие театральной декламации с ее пафосом. У Мусоргского (кроме Марфы) преобладает интонация «взрывная», а если напевность, то крайне дифференцированная в отношении жанра и характера. У Даргомыжского все виды затронуты. Во многих отношениях я не могу считать его «Русалку» ниже «Каменного гостя». Но стиль его речи менее дифференцирован, чем у Мусоргского, интонации — синтетичны, это музыкальный язык культурного петербургского барина 40—60 гг., и народный склад уже потерял здесь свою сочность. Заметны следы интеллигентского «разночинства», и нарождается салонно-изысканный, чинный «говор» бюрократических гостиных. Кюп с восторгом подхватывает этот вид интонаций, связывает его с лирикой французской салонной поэзии и доводит до стереотипных формул.

В условиях всего сказанного выступает в понятном освещении декламация Чайковского. Она вся и сплошь синтетически напевная, но мало дифференцирована в жанровом смысле. Ее материал от лирики цыганской, от итальянского мелоса, от городской разночинной песни и романса, но ее напряженность и напевность обусловлены всецело музыкально связной речью русского среднего класса, тогда

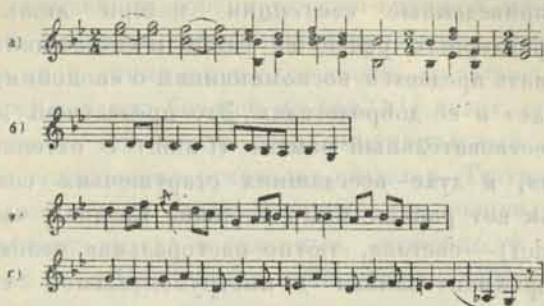
еще не ставшей ни урбанистически-книжной, ни судорожно нервной. Эта речь еще слышна в провинции. В ее напевно-непрерывной линии сливаются слова, «запятые» стоят не на месте, дыхание берется не там, где велит грамматика, а где его не хватает, но зато эмоциональный тон и его нюансы великолепно руководят смыслом. Театрального пафоса здесь нет ни следа. Вероятно так говорили близкие Чайковскому друзья и знакомые, особенно в Москве и в мелких усадьбах, где он любил жить. «Петербургские» интонации в его музыке совсем иного склада.

Сочиняя «Онегина» и стремясь к простоте, Чайковский инстинктивно не мог воплотить в музыке простоту иначе, чем самыми обыденными интонациями, как привык слышать их в окружающей его речи. В конце концов эти интонации были не так уж далеки от усадебного и сельско-интеллигентского и разночинного языка пушкинской эпохи. Деловые и хлопотливые хозяйки, матери, няньки, экономки, ключницы «барыни», забывшие «свет», и жены, поглощенные житейскими заботами, но воспринимавшие жизнь только чувством, интонировали свою речь напевно, эмоционально-осмысленно, и там, где она имела повествовательный оттенок, в пределах небольшого среднего диапазона. Хорошо помню этот характер интонаций еще в столице в 90-х годах в среде мелкого чиновничества и скромного интеллигентного мещанства. Когданибудь, когда филологи-музыканты дойдут до понимания эволюции мелодики и до исследований музыкального начала в речевых интонациях, они найдут во многих произведениях русской вокальной музыки неисчерпаемый источник для изучения. Тогда, быть может, по настоящему оценят «Евгения Онегина» Чайковского и догадаются, почему эта опера была столь любима несколькими поколениями, несмотря на презрение со стороны многих законодателей вкусов и судей искусства.

Вышеприведенные сентенции матери лишь капля среди характерных речей ее самой и ее соседки. Услав Парашу, мать предается воспоминаниям о «покойнице стряпухе Фекле» и ее добродетелях. Это прелестный элегический повествовательный романс (f-moll) с оттенком причитывания, в духе всегдашних старушечьих сожалений о том, как вот раньше было хорошо. Средняя часть романса (f-dur) — светлая, уютно пасторальная мелодия, прелестно орнаментированная в инструментальном сопровождении. В «Мавре» сопровождение всюду изумительно. Оно остроумно и очаровательно по соединению «механичности акомпанемента» с эмоциональной чуткостью и мастерством характеристики, посредством как будто бы случайных, по пути брошенных акцентов, завитков, наигрышей, концовок, ритурнелей, нарочито перетасованных аккордовых последований и т. п. приемов. Ничего экстравагантного, ничего неестественно причудливого здесь нет, как нет и грубого гротеска. Только дана полная свобода выражению характерных свойств бытового романса и бытовых интонаций. И там, где инструментальная ткань организована в самостоятельные интерлюдии и введения, и там, где она служит в качестве опоры голосу — всюду слышится знакомое и привычное содержание. Рисунок везде строгий и четкий, лаконичный и метко определяющий ситуацию и настроение.

Перейдем к детальному рассмотрению составляющих оперу эпизодов.

Прелестна — b-dur'ная увертюра «Мавры» с остроумным использованием характернейших попевок: а) протяжной архаикодиатонической, б) песенной городской, типа «вдоль да по речке», в) подвижной наигрышно-танцевальной и г) еще более плясовой:

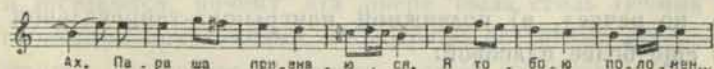


Пример 192.

После чередований этих напевов движение увертюры снова вливается во вторую попевку б) и затем в отдаленный вариант попевки а). Гликинских аккорды (в стиле гармоний первой его оперы) и гаммовые ходы (вверх и вниз) завершают увертюру. К ней непосредственно при-
 мыкает песня Параша: В-dur увертюры переходит в b-moll песни. Следующий этап — песня гусара: «колокольчики звенят» (пример на стр. 279) резко сдвигает интонацию и движение (из b-moll в h-moll и из четверть — 69 в четверть — 120) в новый план: «страстно-цыганский». Параша дает гусару возможность «стильно объясниться» и тогда пытается направить его интонации на более скромный лад:

У песен всех слова одни.
 Скажите мне вместо пенья,
 Как провели вы эти дни
 От середины до воскресенья.

Ее интонация кокетливо-рассудительная. Гусар на время понижает эмоциональный тон (и регистр), но вскоре увлечается и переходит снова в лирическо-песенный стиль:



Пример 193.

Ариозо вызывает дальнейшие кокетливые возражения Параша в характерном ритме водевиального куплета, но и с оттенком «русалочных» интонаций Даргомыжского. С этого момента диалог становится все более и более напряженным. Гусар подхватывает девичьи фразы и расширяет их; например:



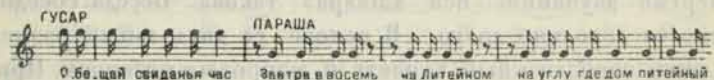
Пример 194.

Интонация становится страстнее, рисунок усложняется синкопами и хроматизмом. Наконец, оба голоса сливаются в характерной каденции, за которой и следует любовный дуэт (g-moll) песенно-романсного склада, со стильной попевкой 30 годов:



Пример 195.

Дуэт кончается как бы в «полусумерках»: в сопровождении g-dur чередуется с g-moll. Мелодия переходит в «деловой речитатив»:



Пример 196.

Параша, оставшись одна, снова попевает свою «мещанскую» песенку, как в начале (b-moll). Действие переходит в новую стадию — в «повествовательную» и степенно-житейскую. Мать (характерная для нее попевка в примере на стр. 281) заводит речь о прислуге и отсылает Парашу, рассеянно ей внимавшую, «сведать у соседки». На красивом

инструментальном наигрыше и мелодично построенной фразе — возражении матери, Параша уходит. О воспоминаниях размечтавшейся хозяйки была речь выше. Их прерывает соседка Петровна (меццо-сопрано):



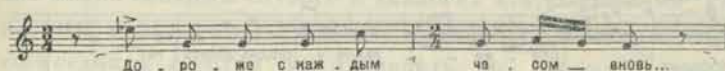
Пример 197.

Начинается беседа «кумушек». Диалог их, конечно, во всех отношениях полная противоположность любовному. И по характеру, и по «темам» («погода», «божья воля», «прислуга», «дороговизна»). Ритмы и попевки Глинки, Даргомыжского («Русалка»), Чайковского (дуэт няни и Татьяны) и из многообразных песен и романсов менее сильных композиторов сплелись здесь в забавно серьезную беседу. Надо сказать, что Стравинский, как Моцарт в «Похитении из Сераля», самые, казалось бы, стереотипные и «забитые» бытовые интонации преобразует в яркие и убедительные. Ходячая истертая монета у него начинает блестеть и сиять. Он подхватывает все то, что для других является давно изжитым, и показывает, что в данной интонации еще светится улыбка жизни, что в ней таится энергия звучания. Вся «Мавра» такова. Беседа соседок тянется довольно долго. В основе ее двудольный размер и ритм свойственный куплету и жанровым песенкам. Приведу самые характерные попевки:



Пример 198.

Подобного рода синкопированные дугообразные линии очень часто встречаются в мелодике «Мавры» (они имеются и у Даргомыжского и у Р.-Корсакова). Преобладание извилистых линий с завитками сообщает беседе непринужденно бесхитростный характер, прерываемый лишь восклицаниями и уверениями. Соседка иногда по рыночному недовольно «кудахчет», а мать Параша унимает ее положительными авторитетными и вескими интонациями. Соседка:



Пример 199.

Появление Параша с кухаркой останавливает эту «игру» попевок и бесконечную вереницу «мелких» обсуждений маленьких событий.

Начинается забавная бытовая сцена найма кухарки. Это, строго говоря, центр оперы, так как здесь сходятся все персонажи и составляют большой ансамбль (квартет), в котором голоса распределены таким образом, что кухарка (переодетый гусар) ведет основную мелодическую линию:



Пример 200.

Три же остальные голоса группируются друг возле друга, ритмуясь довольно самостоятельно, но интонируя чаще всего по ходу «мыслей» «кухарки», комментируя их, расширяя, подражая им, усиливая элемент «причета» и поминовения. Любопытно, это преобладание «патетического

тона c-moll, уклонения от которого (d-moll, g-moll, e-moll, g-dur) только еще сильнее подчеркивают гротескно-подобострастный характер интонаций кухарки. Ткань квартета при всей сложности сплетений остается ясной. Вот один из «лабиринтов», или вернее клубок, который распутывается Стравинским свободно и легко (продолжение приведенной фразы кухарки: ¹⁾)

ПАРАША

СОСЕДИ ша слу- жи - ла нам у - сердно десять лет

МАТЬ ша слу- жи ла им, слу- жи ла им у - сердно десять лет

КУХАРКА ша служи ла нам слу- жи - ла нам у - сердно де- сять лет

ша служи ла вам у - сердно де- сять лет

Пример 201.

Последняя попевка новой кухарки («служила вам усердно десять лет») почерпнута из предшествующего диалога, из фразы соседки:

а це - ну вы у - знай - те на - пе - ред

Пример 202.

повторенной затем дважды Парашей («я говорила много не возьмет»..., «я думаю полезен был мой труд»). Отмеченная скобкой в партии матери фразка тоже повторяет первоисток всего ансамбля, вопросительную попевку матери при появлении Параша с кухаркой: «где так долго

¹⁾ В сопровождении этих тактов гармония базируется на g.

ты была» (стр. 41 клавира). Так устанавливается связь интонаций-звеньев, переходя от одного персонажа к другому. И не только интонаций, но и ритмов. Обращаю внимание на еще один важный в интонационном отношении факт: в только что приведенной попевке характерны «скачки» интервалов и особенно ход на малую септиму. Как показывает «Каменный гость» Даргомыжского, интервал малой септимы служит в диалогах для выражения удивления, неожиданного вывода, сомнения, желания сбить собеседника с пути и направить по иному руслу, а иногда выражает наставнически авторитетное заявление. Замечательно, что в первой стадии действия «Мавры» (диалог Параша и гусара) незаполненного хода на малую септиму почти не было.¹⁾ Секст—сколько угодно, особенно в кадансах, как рифмы, в роде отчеркнутых в примере 182.

Септима начинает играть роль в диалоге старух, всему удивляющихся, на все «ахающих», например:



Пример 203.

Насколько органична музыкальная речь Стравинского, указывает приведенный факт: Параша, опасаясь, что кухарку почему либо не возьмут и подслушав сказанную на ухо ее матери соседкой фразу о цене, цепляется за эту

¹⁾ Одно, два исключения лишь подтверждают «правила». Септима у гусара звучит не внутри попевки, а как скачек к началу новой фразы с переводом в октаву (пример 184, такт 21, на словах «поет. И шириночкой то машет»). Там же при словах: в барабанчики то бьет укажу еще на характерную заполненную «нону» в g^2-fis^1 в мелосе гусара (прим. 184, такты 13—14).

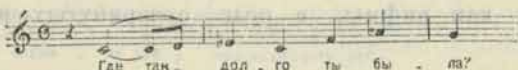
интонацию дважды, с целью убедить в «добротности» новой прислуги. И кухарка в свою очередь подхватывает ту же интонацию, видя, что соседка играет роль советчицы.

Еще одно замечание, прежде чем двинуться дальше. Материал руководящей мелодии кухарки (гусар) в квартете последовательно вытекает из характера ответа Мавры на вопрос хозяйки «как тебя зовут»?



Пример 204.

Мало этого, фраза матери еще при самом появлении Параши с новой кухаркой



Пример 205.

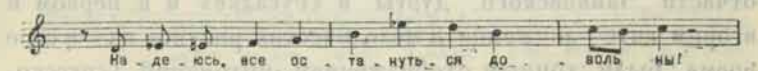
точно так же входит в ткань квартета (пример на стр. 296). Таким образом в диалоге сцены найма в интонациях четверых персонажей готовится материал для ансамбля, который органически вырастает из этих предпосылок, собирая их, комбинируя и объединяя.

Приведенный «кусочек» ткани квартета в сущности завершает его первый этап (установление факта, что «покойница Феклуша служила усердно десять лет»). Теперь три женских голоса, интонируя новый мотив в унисон и октаву, развивают тезис «усердно служила»:



Пример 206.

Этот мотив получает большое значение в дальнейшем развитии ансамбля, внося элемент «мещанско-героического пафоса» и тем усугубляя гротеск. Ритм мотива с его ямбической фанфарностью и маршеобразностью как нельзя остроумнее врезывается в ткань квартета, давая всему материалу новый уклон. Забавны и ре-минорная «окраска» фразы, после сплошного до-минорного надрыва, и то, что этот ре-минор не может удержаться и «никнет». Благодаря «as» интонация снова возвращается в господствующий тон. Тем не менее именно теперь после выдвинутого нового положения — «ни разу долга чести не нарушив» — ткань ансамбля вновь «наполняется», насыщается звучностью и квартет достигает наибольшего напряжения: несомненным становится для всех, сколь стойко держалась на своем посту и как доблестно вела себя в дому Феклуша. Интонация готова перейти в гимн ее добродетелям. Драматический разбег голосов вверх, многозначительные паузы, подчеркнутые унисоны и октавы — словом, все средства, подтверждающие серьезность и суровость момента, призваны здесь на «тризну» по добродетельной покойнице. После этого подъема соседка пытается еще сильнее «раздуть» патетическо-оперный тон «акцентируемыми воинственными ямбами» и внушает новой прислуге: «возьми во всем с нее пример». К ней присоединяются мать и дочь. Кухарка (гусар) в ответ им услужливо заявляет:



Пример 207.

и тем кончает свою роль в ансамбле, после чего идет кода, g-dur, с инициативной новой мелодией соседки, к которой в свою очередь примыкают Параша и ее мать:

Ну как, забыв расчеты и дела,
Не скажешь прямо, что она мила.

Короткое *largetto*, в ритме сицильяны, служит переходом к любовному дуэту: соседка прощается и уходит, мать передает Параше несколько хозяйственных наставлений (речитатив) и тоже покидает ее. Действие возвращается к исходной точке: к лирике «мещанского романса», к диалогу Параша и гусара (кухарка)—к начальной тональности (b-moll). Первый взрыв радости (*con moto*, четверть—116) передается в характере удалой русско-цыганской песни. Одна из попевок развивающихся далее очень типична для эпохи:



Пример 208.

Собственно дуэт начинается с такой музыки:



Пример 209.

Стравинский в этом духе идет по пути Даргомыжского и отчасти Чайковского. Дуэты в «Русалке» и в первом и втором акте—движение и мелодический рисунок их—в свое время были точным отображением интонаций («русско-славянских») окружающего их быта ¹⁾. Вот еще одна из типичных попевок и мелодических линий (и опять дугообразных):

¹⁾ Даргомыжский писал „Русалку“ 12 лет (1843—1855), но несомненно, что в ней отражены интонации и более ранней эпохи.



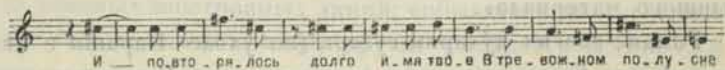
Пример 210.

Дальше идет эпизод *meno mosso* — реминисценция песни Параша, которой начиналась опера (первый этап воспоминаний). Темп быстрой песни, возвращаясь, опять вовлекает любовников в поток уже знакомых мелодических звеньев. Новый этап воспоминаний вызывает новый материал, новые образы. Временное замыкание происходит при повторении удачной попевки гусара (пример 208), принимающей здесь мечтательную окраску (*as-dur*). Гусар:



Пример 211.

«Но ты не откликнулся мне» — заканчивает Параша. Музыка резко меняет характер: внедряется *fis-moll* с характерными балладными триолями в сопровождении. Звучит «романтический тон» (напоминаю *f-moll*'ную фантазию Шуберта):



Пример 212.

Тревога и сомнения переходят в решимость и уверенность. Оперно-ликующий финальный восторженный «подъем» утверждает победу:



Пример 213.

Но эпоха должна сказать: вместо гимнического финала — «гимн купидону» в облике лирического вальса. Вальс — после радостной вспышки, после взаимных клятв, после воспоминаний и вкрадшейся тревоги, после гротескно-оперного полного решимости «credo» («и нет конца блаженствам этим») — возвращает нас к «домашней» любовной «авантюре» и подготавливает конечный эпизод.

Дурт удался Стравинскому во всех отношениях. Взяв в начальной стадии тон разудалой песни куплетного жанра, перебрав по пути характерные смены настроений, включая «призвучки» романтической мечты и героического пафоса, композитор естественно пришел к лирическому сентиментальному заключению немножко «à la Weber». Когда любовники застыли в традиционной сексте, а в сопровождении прозвучало тоническое до-мажорное трезвучие, за сценой слышится голос матери в интонациях иной тональности (e-cis): иллюзия разрушена! «Мамаша» опять заводит речь в хозяйственном тоне, опять звучит ее знакомая попевка (пример стр. 287), за ней ряд других, тоже из бывшего материала.

Романс-элегия кухарки-гусара (по уходе Параша с матерью) уже был рассмотрен мною раньше. Повторяю, что он превосходен, что мелодическая линия в нем совершенна, что стиль — безупречен, не будучи рабской имитацией прошлого, что остроумная инструментовка на интонациях военно-духового оркестра забавно иллюстрирует ситуацию.

Одна из попевок романса по его окончании передается сопровождению и вскоре истончается. Музыка переходит из поэтического в «нейтральный» тон: «пожалуй время наступило побриться». Сцена бритья и начинается на этой фразе, простой и благодушной:



Пример 214.

Развязка (coda) построена на сплошном органном пункте и неизменном ритме такого типа (cogni):



Пример 215.

Она лаконична и неожиданна. Стравинский даже требует, чтобы *piano* в сопровождении — лишь с легкими нервными толчками *sf*, как перебои в машине — сохранялось до конца. Гусар-кухарка ведет себя беспомощно («помилуй господи»... «куда укрыться мне?»). На равномерно выбиваемом валторнами ритме голоса персонажей мелькают в виде ломаных заостренных линий: «обывательские молнии». Одни восклицания поются, другие говорятся в тоне. Ни одного *crescendo* и ускорения, всякое подобие обычной динамики комических финалов отсутствует. Это напряженно-четкая суетня, когда люди, полу-онемев, бросая лишь короткие восклицания, тычутся в разные стороны, не зная, что предпринять, и топчутся на месте. Всякий шаблонно комический финал с шумом, бесконечным пе-

нием и долгой возней действовал бы фальшиво, ибо ту, важно было дать почувствовать всю нелепость и вздорность анекдота, случая, обывательской чепухи, когда вдруг рухнуло то, что казалось так хорошо и наверняка было выдуманно и налажено:

Тогда потупленные взгляды
Зажгутся пламенем любви,
И ты до утренней прохлады,
Внимая замыслы мои,
Мои любовные признанья
И дней давних воздыханья,
Узнаешь все, склонясь ко мне
В благословенной тишине...

И вдруг вместо этого: «кухарка бреется», «злодей, разбойник», «святитель Пров скорбей опора», «держите вора!» и вопли Параши, перевешивающейся в окно: «Василий».

Никакой развитой заключительной музыки нет. Обморок матери, прыжок любовника в окно, полное недоумение соседки и «прощай мечты» у девицы: все развитие действия попало в тупик, а музыка отмечает это строго ритмованной механически неуклонной пульсацией!

«Мавра» — оригинальнейшая бытовая опера. Стравинский взял в остроумную обработку живой и красочный материал, под который привыкли мечтать и лить слезы: городской сентиментальный «жестокый» романс. Наряду с ним в «Мавру» вошла и мещанская песня и излюбленный в мелком чиновничьем мире куплет. Стравинский блестяще продолжил бытовую пронию Даргомыжского, воскресил и по новому осветил и заострил намеченные им фигуры и характеры, сделав это с любовью и с приветливой улыбкой большого мастера. Миновав жуткий и призрачный гротеск Гоголя и Достоевского, он обратился к Пушкину,

и сочетал в своей композиции принципы современного конструктивизма с живым наблюдением и художественно реальным воплощением бытовой действительности. Ценность «Мавры» и заключается в том, что в ней эта простодушная действительность нашла свое новое музыкальное отражение в сочных и рельефных образах.

НОВЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

За последние годы после появления «Мавры» в творчестве Стравинского очень ясно был замечен поворот от театра и от вокальной музыки к инструментализму в его «чистых формах» и, главным образом, к тем сферам его, в которых находит свое выявление диалектика музыкально-организующей и оформляющей мысли: это прежде всего сфера концертности. Не в узком только виртуозном «соревновательском» смысле надо понимать начало и принцип концертности, а в ином, глубоком и серьезном. Здесь я не могу подробно останавливаться на пояснении и обосновании моего понимания концертности и делаю это в другом месте. Вкратце дело обстоит так: значение «соревнования» заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей. Мастера итальянского инструментализма (Доменико Скарлатти и великие «виолонисты»), затем Гендель, затем Бах, а за ними Моцарт и Бетховен упорно работали над материалом в этом же направлении. И фуги, и вариации, и соната—

каждый из этих основных «видов» музыки могли быть проработаны диалектически и составлять концерт. Но в концерте самодовлеющее значение получала динамика диалога, а с ней и ясное проведение диалектического принципа. Я вовсе не вывожу диалектичность из диалога. Я говорю, что в музыкальном оформлении диалектичность проявляется нагляднее, когда конкретно выступают инструменты как носители тезиса и антитезиса и идеи контраста, не в смысле только различия тем, а в смысле взаимопроникновения противоположных предпосылок и различного их обоснования в процессе музыкального становления. Ошибочно считать только сонатную форму носительницей диалектического музыкального сознания. Из того, что смысл сонаты заключается в контрастном соотношении двух разнохарактерных тем, никакой диалектики не вывести. Контраст не диалектика. Наоборот—да, т. е. диалектика обуславливает контраст. Столь же ошибочно считать концерт, как вид музыки, только за способ или манеру исполнения, а все виды его проявления за неопределившуюся форму или за частный случай приложения сонатной формы. Думать так, значит, не знать истории развития концерта и всех его трансформаций, а затем, сверх того, забывать об органическом, а не рационалистическом образовании самой сонатной формы, многим обязанной концерту—одной из фаз музыкального мышления. В самом деле, если бы эту форму создал в один прекрасный день какой либо академический бог, разумно решив, что она наиболее совершенная схема музыкального мышления, то ничего не оставалось бы делать, как признать: вот истина, а капли ее, мол, блещут повсюду. Увы, академизм с его дедукциями—школьное или теоретическое измышление, а сонатная форма, как и все, постепенно эволюционировала, рядом с другими. Но вот, что самое

важное: она развивается во многих отношениях из первой концертной формы—из арии, потом из симфонии (увертюры). Это подтверждают и последние ценные работы (среди них в Archiv für Musikwissenschaft за 1925 в апрельской тетради статья Helfert'a «Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform»). Ария была концертной формой в опере не в плане внешне-виртуозном (это уже в период упадка), а в плане диалектического выявления эмоциональных состояний и характера. Сама старинная итальянская опера (и seria и buffa) была диалектична, ибо была продуктом одной из ярчайших диалектических эпох в истории человечества—Ренессанса.

Характерно, что наиболее чуткие современные музыканты, в поисках тех средств выражения, которые были бы адекватны великим социальным проблемам, стоящим перед XX веком, не идут к Бетховену, к Баху, к Генделю, как к отдельным мастерам, и не идут к сонате или фуге, как отдельным формам. Они поднимаются все выше и выше к позднему ренессансу, к гигантской лаборатории, где и образовывались формы симфонической музыки. Но ищут не готовых форм-схем, а принципов формообразования, от которых пошло дальнейшее развитие музыки и, которые выработали импровизационные вариационные формы, а за ними фугу и сонату. Одним из основных принципов и был принцип концертности—музыкально-диалектический принцип. И пока он не был осознан и использован в нескольких преломлениях и даже извращениях (одно из них: виртуозность an und für sich), европейская музыка не могла растить протяженные и сцепленные формы из чисто музыкальных, а не из литературно-поэтических, живописных, танцевальных и прочих предпосылок. Главное же не могла притти к идее развития. Еще обращу внимание на один показательный современ-

ный факт: вместе с ростом диалектического сознания во всех странах, одновременно и в музыке все основные стремления выдающихся музыкантов направлены на овладение идеей концертности и к развитию принципов, из нее вытекающих. Этот факт отрицать трудно.

Современный концерт я считаю расширением и углублением принципов музыкального развития и приемов разработки в смысле динамически интенсивного развертывания, путем инструментального диалога, заложенных в тезисе—в точке отправления (будь это тема, попевка или какое-либо простейшее сопряжение) импульсов к раскрытию потенций материала. Это свойство сонаты или вернее сонатности. Но соната выросла из идеи концертности и, расширив возможности *Durchführung*'а (идею выведения и проведения), вновь возвращается в русло концертности. Как происходит это возвращение? Конечно, не в примитивный концерт Ренессанса, а в обогащенный всеми завоеваниями позднейших эпох. Проведение или разработка, занимавшие в рационализованной сонатной схеме определенное им отведенное место, как прием, становятся центром развития, а потом это же развитие (диалектическое по своей сущности) начинает овладевать всеми частями схемы и, расширяясь, превращается в главное, в цель. Тематизм сводится уже у Бетховена к самым лаконичным сопряжениям («зерно»). Вариационность входит

¹⁾ Слова концерт и *concertare* имеют двойное значение. По латински *concertare*—сражаться, спорить. По итальянски *concertare*—устанавливать, придумывать, а *concerto*—значит соглашение, *di concerto*—единогласно. Шеринг в своей прекрасной книге «*Geschichte des Instrumentalkonzert*» (Leipzig 1905 и последующие издания) говорит: понятие концертирование—древнее. Проследить его можно далеко в глубь веков—до чередующихся хоров в греческой трагедии и до еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве антифонов (разрядка моя, И. Г.).

в сонатность (Лист). Фуга и канон тоже внедряются в нее (Регер). Начало тому и другому внедрению тоже положено Бетховеном. Современность делает последний шаг: каждый инструмент и присущий ему звуко-материал являются носителями диалектического развития музыкальной идеи, переводя потенциальную энергию материала в музыкальное движение, в котором и раскрывается динамика звучания. Не «дух», не *ratio*, не схемы предугадывают развитие. Как в логике не интеллект создал мышление, а наоборот, в жизненной борьбе развивавшееся мышление привело к логическим нормам, так получается и в сфере музыкальной эволюции. Потенциальные качества и свойства звучания направляют развитие. Накапливаемые приемы превращаются в закономерные каноны и в принципы оформления.

Но я отклонился. Современный концерт есть прежде всего «переключение» принципа разработки в диалектическое становление, идея становится действующей силой, музыкальное движение — действием, в котором каждый конкретный голос («инструмент», а не отвлеченный голос строгого стиля) является носителем или точнее «делателем» (фактором) развития. Развитие само уже перестает быть чем-то извне противопоставленным теме: оно и есть непосредственное условие ее существования, ее актуального проявления, полноты ее становления. В подготавливаемой мною к печати работе о музыкальной форме я подробно останавливаюсь на всем здесь высказанном. Тут же говорю об этом постольку, поскольку мне представляется необходимым, чтобы анализу инструментальных сочинений Стравинского последних лет предпослать некоторые принципиальные обоснования, а также связать данную главу особенно с одной из предшествующих — со «Сказкой о беглом солдате и чорте». Театральность этого произведения

несколько уже не мешает проявиться самодовлеющим концертно-конструктивно-инструментальным принципам. Вскоре последовали: «Ragtime» для одиннадцати инструментов (1918), «Piano Rag-Music», концертная пьеса для ф-п. в две руки (1919), «три пьесы для кларнета соло» (1919), симфония для духовых инструментов памяти Клода Дебюсси (1920), «Les cinq doigts», восемь легких пьесок для ф-п. в две руки (1921), «Концертино» для струнного квартета (1920), «Октет» для духовых инструментов (1923), концерт для ф-п. с оркестром (1923—1924), соната для ф-п. (1924), серенада для ф-п. (1925), концертная сюита из бал. «Пульчинелла» для скрипки с ф-п. (1925)¹⁾. Список получается довольно внушительный и последовательный. Таким образом, Стравинский один из первых, если не первый (хронологию здесь установить трудно) инстинктом чуткого художника угадал новый путь. Возможно, что он пришел к нему через преодоление театральности. Похоже, что это так, и тогда факт его обращения к инструментализму или инструментальному конструктивизму становится еще более показательным, потому что инструментализм конца XVII и первой половины XVIII века, также проявил себя в разработке идеи концертности, и был во многих отношениях преодолением вокальности и развитием мелоса в новой сфере—это раз, и преодолением театральности—это два, хотя сам вышел из нее.

Всегда идя по пути наибольшего сопротивления, не эпатируя, а впервые раскрывая перед современностью все новые и новые проблемы, Стравинский и тут проявил себя как выдающийся мастер и проницательный мысли-

¹⁾ Во всех подобных перечислениях я пользуюсь подробным указателем произведений Игоря Стравинского, составленным П. Б. Рязановым в книжке «Игорь Стравинский и его балеты» (Academia, Ленинград, 1926).

тель. Дело в том, что с идеей концертности тесно связан принцип импровизации. И если «Пульчинелла» Стравинского (1919) несомненно соприкасается с итальянской *commedia dell'arte*—очагом импровизации, то еще раньше (в 1918) та же «Сказка о беглом солдате и чорте» была музыкально построена в большей своей части—наряду с идеей концертности—на применении принципа развития через импровизацию. Образование музыкальной ткани или «вызывание» и организация музыкального движения достигается здесь постепенным продвижением и отталкиванием звучаний от отправной точки с постоянным возвращением к ней. Это движение от основных предпосылок. Методом «нащупывания» или «выведения» новых интонаций из заключающихся в материале звуко-идей устанавливается все дальнейшее разворачивание музыки в диалектическом плане. В «Сказке о беглом солдате и чорте» это выполняется «диалогизирующими» инструментами с удивительным философски-последовательным выведением следствий из оснований, но так, что ни на момент не чувствуется абстракция или оторванность от качеств и свойств музыкально-конкретного материала. «Rag-time» для одиннадцати инструментов, симфония памяти Дебюсси «Концертино» для струнного квартета и «Октет» для духовых инструментов развивают те же принципы. Это не классические ансамбли в привычном смысле слова, где либо доминирует поток эмоциональной мелодики, либо все инструменты соучаствуют в разработке тем, как стоящих над ними данностей. В ансамблях Стравинского нет деления на главные моменты и «пустопорожние места», заполненные ничего не говорящими фигурациями. Конструктивный принцип, всячески поощряя развитие музыкальной ткани путем концентрации движения вокруг отправных точек, всецело отрицает заполнение «звуковых

полей тяготения» случайным материалом. Принцип же музыкально-диалектического развертывания ткани требует от каждого инструмента безусловного выявления присущих его звучности качеств, ибо только тогда развернется во всей полноте энергия, замкнутая в отравном сопряжении звучаний, принятом как тезис. Поэтому ансамбль Стравинского никогда не заключает в себе единства чисто архитектурного, выведенного из сложения разнородных элементов безотносительно к качеству материала, а тем более единства рассудочного, обусловленного соподчинением всех голосов некоей абстракции (консонантность, четырехголосие, тематизм, симметрия и т. д.). Нет, обратно: единство есть синтез противоположностей, синтез звучащих инструментальных линий, каждая из которых развивает данную мысль сообразно природе инструмента во всей полноте. Но синтез этот познается не в конце, не в развитом совершенном кадансе и не путем вертикальных подразделений, и не только тем, что изложение противопоставляется разработке. Синтез вмещает в себе весь процесс звучания, каждый момент, все его ответвления, все этапы. Единство есть движение музыки, ощущаемое как напряжение динамики звучаний и познаваемое диалектически.

В развертывании ритмо-интонаций, данных в начале движения Rag-time'a и осложняемых некоторыми привходящими элементами, участвуют большая флейта, кларнет, валторна, корнет-а-пистон, тромбон, первая и вторая скрипка, альт, виолончель, цимбалы и комплекс ударных (малые барабаны «с тембром и без тембра», большой барабан, тарелки). Цимбалы играют важную роль, являясь как и в «Байке» связующим элементом («цементом») между струнными и ударными. Ритмическая сторона содержания основных «попевок» детализирована с исключительным ма-

стерством. Точность интонаций и внимание от исполнителей требуются такие же, как от рабочих при выполнении каких либо заданий с приборами или машинами, действие которых обусловлено соблюдением абсолютной размеренности движений и механической уверенности. У нас эту пьесу приняли за шутку; настолько необычной она показалась, что даже в серьез никому не пришло в голову выбраться, а не только что как следует в нее вникнуть. Однако если даже музыка опять сойдет на путь романтического эмоционализма и лирически насыщенных высказываний, то и тогда подобного рода опыты оформления музыкального материала в плане ритмо-конструктивном не должны будут сойти на нет, ибо в них чувствуется железная дисциплина воли и подчинение ритму работы. Rag-time сплошь линейная композиция. Из основных ритмических предпосылок Стравинский ведет единую линию, при помощи характерных для каждого инструмента ритмо-интонаций. Перестановки, сочетания, соединения, включения, перемещения—все это не в виде абстрактных комбинаций, а на конкретно выковываемом материале, на ярко ощутимом бодрящем мелосе, в сочетании ритмов и интонаций, выражающих и определяющих сущность рэг-тайма. Concertino для струнных инструментов сложнее. Здесь нет ритмически обнаженного танцевального рисунка, и синтезирующая линейность затуманена сменой движений и импровизационными отклонениями (кажущимися, ибо на самом деле это только средство направить внимание на главное), но все же она остается главным стимулом движения и динамической базой. В этом последнем отношении concertino является продолжением пути, намечившегося в трех пьесах для струнного квартета (1914). Но динамизм «квартетности» здесь развернут полнее и основательнее, хоть быть может не столь напряженно-лаконично

и потому не так ощутительно на первое впечатление. В концертино два основных движения: М. М. половина=84 и М. М. половина=58 (andante). В качестве отправного импульса к развертывающейся композиции скрипка и виолончель интонируют восходящую скалу С расстоянием в нову и с сопровождающей ее «тенью»—скалой Cis (от Н-dur!), сразу вводя момент антагонизма и вместе с тем уже здесь вскрывая полноту обертонового «содержания» основной скалы: в восходящем движении проходят все двенадцать полутонов, причем звуки е и h являются общими. Три «темы» являются тезисами и выступают дальше как действующие силы: выписываю только линейный остов их:



Пример 216.

Сперва изложение идет «толчками»: «тематические последования» разрываются *sforzando* и гармоническими комплексами. Плотные «вертикали» встают на пути линиям, стремящимся перевести свою потенциальность в актуальность и развернуться: энергия распора. «Ударные интонации» *pizzicato* подчеркивают вместе с синкопами и неожиданность и упорство препятствий. Таков первый этап. Постепенно ткань связывается. «Толчки» уже не разрывают линий, а только «подхлестывают» движение. На 29-м такте имеется подъем на половину первой скалы (но от d на квинту), на 40-м и 41-м такте постигнут подъем в октаву:

у скрипки и виолончели от *dis*, а у альты диатонически от *d*, при общих звуках *e* и *h*. Здесь движение опять обрывается: возврат к первоистoku, к первому толчку и первой вертикали.

Приобрело ли движение выигрыш в течение 40 тактов, т. е. было ли выявлено в каком либо отношении звуко-содержание первых данных интонаций или первых сопряжений? Несомненно да. Вышеуказанный материал вступления (восходящая скала), сперва расселенный, постепенными подъемами приведен вновь к своей сущности, но в обогащенном опытом «облике». Движение продолжается на «отрезке» примера (6), но в иных интонациях, чем раньше. Через 10 тактов (на 52—53 тактах) оно опять приходит к восходящей скале, пройдя ряд препятствий. Теперь это подъем от *C*, но с признаками дорийского лада (*es* и *b*). Сопутствующая «тень» у альты (в увеличенную октаву) идет от *Cis*. Толчки — *sforzando* опять останавливают движение. И за этот короткий перебег тематический материал опять был показан и раскрыт с новой стороны.

Начинается *andante* с более медленной поступью (три такта), затем *tempo I* (тоже три такта), опять *andante* — сплошь «вертикали». Движение «затормозилось», и та поступательная энергия, которая чувствовалась в материале (примеры а и б), осталась неиспользованной. Стравинский инстинктивно находит путь к распутыванию или к «развертыванию» посредством ввода каденции (импровизационный момент). Получается своеобразное интермеццо, в котором главная роль принадлежит первой скрипке, «восходящей» двойными нотами от $\frac{d'}{a}$ к $\frac{cis^3}{gis^2}$ сплошь мелодическим продвижением в гибко изогнутой линии. Это красивое интермеццо «на якоре» — на органном пункте, как бы указывающем на скованность стремлений, получает значение

средней медленной части в композиции. Его мелодическая линия вырастает и тянется вверх подобно стеблю сильного растения: вот-вот оторвется от корня. Стравинский так и делает: доведя движение до cis^3 , он обрывает его на миг и дает звучать сперва тематическому материалу (пример а) от d малой октавы, потом «отрезку» (б) в каноническом оформлении (Темпо I, половина — 84). «Вертикали» и «толчки» не могут уже сдержать энергии подъема, потенциально заключавшейся в этих «темах» со скачками по квартам и на квинту: движение развивается во всей полноте. Больше всего входит сюда материал примеров (б) и (в), в котором обнаруживаются интереснейшие интонационные возможности. В тот момент, когда «тематический отрезок» (б) окончательно выкристаллизовывается в верхнем голосе — у первой скрипки, движение, не прерываясь, вступает в последнюю стадию — финал. Музыка с огнем и напряжением устремляется к завершительной точке: к первоначальной скале ($C : cis : C \rightarrow d^2 : dis^1 : d$), которая в своем взлете как бы рассыпается, «ударившись» о *sforzando*. В этой стадии ясно различимы три момента, в которых господствует материал отрезка (б). Вот основное «проведение»:



Пример 317.

Первый раз оно рассыпается, «разрешаясь» во вне-тематический и вне-мелодический комплекс «тоникодминантовых вертикалей», ритмически и динамически остро

подчеркнутый. Второе проведение этого же материала (на Des и потом D в басу) вливается в новую искристую финальную тему плясового характера, но звучит она на том же последовании $fis : f : d$, только в басу появляется теперь Es. Вот мотив этой новой жанровой темы:



Пример 218.

Ее появление, проведение и разработка имеют много общего с плясовыми финалами Чайковского, а также с некоторыми моментами «Байки» и «Свадебки»¹⁾. «Пляс» проходит как пришлый элемент, а то, на чем он вырос (последование $fis : f : d$), продолжает звучать и опять «ударяется» в комплекс упорствующих вертикалей. Собственно и этот прием перехода рельефного тематического материала в последования топчущихся аккордов не раз остроумно использован был Чайковским (например, в экспозиции и репризе третьей симфонии в заключительной партии) и самим Стравинским в «Петрушке». Здесь подобного рода комплекс, заключающий в себе альтерированную C-dur'ную гамму в «вертикали», органически переходит в ее «горизонталь» — как я уже сказал — в первоисток всего движения *concertino*. Скала распыляется, и движение останавливается, прерванное судорожными *sforzando*, как в начале. Тогда вновь вступает *andante* (половина=58). Первая скрипка плавно и спокойно восходит в мелодическом устремлении от b к b^2 , несколько мгновений пребывает

¹⁾ Например, с попевками-возгласами хора («рай, рай! удалий скоморошек») в первой картине (стр. клавира 16—18).

в этом регистре и затем также спокойно «по вертикалям» (двузвучиями) сходит обратно к *cis*. В данном замыкающем весь ход «событий» заключении находит свое завершение и средняя часть (каденция) и основная «горизонталь» и все развитие в целом. Впечатление нигде не было ослаблено.

Concertino Стравинского крайне жестко закономерно построено и убедительно развито. Оно явно и последовательно диалектично по своей «методе» «выведения» из основных интонаций-предпосылок, заключающегося в них в потенции динамического «звучно-содержания» и превращения его в движущуюся музыкальную ткань. Кажется, самые ярые отрицатели органичности творчества Стравинского должны признать, что здесь перед ними сильный «конструктивист» и логично мыслящий композитор. Само собой разумеется, что, говоря о конструктивности, динамике, диалектичности и т. д., как о свойствах природы этой музыки, я тем самым вовсе не отрицаю глубины и силы ее психологического воздействия и тех личных впечатлений и реакций, богатство которых заставляет нас утверждать, что в такой-то музыке есть музыка или содержание, а в другой этого нет. Я не говорю о подобного рода вещах здесь только оттого, что не хочу переходить от изучения музыкального языка, как «инструмента» и комплекса средств выражения, и от учета свойственных данному композитору «манер» в область психологии восприятия, откуда только пока и ведет путь к определению состава и характера психологического воздействия и содержания музыки.

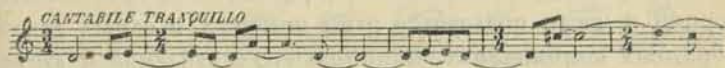
Октет для двух тромбонов, двух труб, двух фаготов, кларнета и флейты в некотором отношении продолжает линию «Сказки о беглом солдате и чорте» и Rag-time. Концертность и диалектический принцип проводятся в нем не в инструментально-нейтральном плане—в том смысле,

что звучность сведена не к одним струнным, а к характерно-тембровым (пять «ответвлений») группировкам. Таким образом материал расцвечивается согласно выразительных свойств каждой группы или инструмента индивидуума. В октете две части: 1-я, *Simfonia (es-dur)* и 2-я, *Tema con variazione* с примыкающим к ним финалом. Симфония — в смысле старинной увертюры с медленным вступлением (собственно первая стадия движения) и светлым *allegro*, главная тема которого и начинает и завершает вторую (подвижную) стадию движения. Обычно первое *largo, lento* или *adagio* компануется с таким расчетом, чтобы сдержанное движение достигало крайне сильной степени напряжения — и так, чтобы следующее за ним *allegro* казалось неизбежным динамически следствием — высвобождением долго накапливаемой энергии. В русской музыке можно привести исключительно яркий пример подобного рода композиции: это «Арагонская хота» Глинки, где все *es-dur*'ное *allegro* звучит как синтетическое трезвучие, в которое «разрешилось» колоссальное напряжение вступительного *grave*. В *lento* симфонии октета Стравинского такой силы напряжения нет, потому что выбран иной материал — спокойно протекающий. Но контраст все таки получается, так как в *lento* доминируют связанные ленты-линии, а все *allegro moderato* построено на заостренных и ломанных линиях иногда с забавным гротесковым ритмом. Вот первая «русско-итальянская» тема, светлая, бодрая и радостная:



Пример 219.

Таков же характер всей первой части. Ясный, четкий и точный рисунок. Лаконичность изложения с преобладанием имитационных оборотов и синкопированных фигур. Следующая тема (один осто́в без полифонического сопровождения) выглядит так:



Пример 220.

Вторая стадия *allegro* состоит в остроумных сочетаниях этой ломаной линии с производными от нее и с новыми образованиями, последовательно вытекающими из общего хода движения. Указанная только что тема проводится три раза. Ритмически мерная поступь фаготов (восьмыми нотами) все время выравнивает и сдерживает «шаг». Во всей композиции видна опытная рука гравера, чувствующая линию, и одновременно всюду ощущается связь рисунка с тембром, с динамикой и с ритмическими характерными формулами каждого вида инструментов. Каноническим изложением первой (главной) темы кончается первое движение октета, сжатое и отчетливое.

Тема, выбранная Стравинским для вариаций (*andantino*, четверть=92), носит в противовес теме предшествующей части несколько затененный сумеречный характер из-за чередований *cis*, *C*, *b*, *a*. Ее излагают сперва флейта и кларнет на расстоянии двух октав, потом труба и заканчивает тромбон:



Пример 221.

Мелос «окрашен», т. е. на слух включает в себе ряд поли-тональных признаков (при условии, что тема взята здесь как остов вне сопровождения). Заметим так же, что последование — $cis : c : a : cis$ схоже с последованием — $fis : f : d\sharp : fis$ в *concertino*, что Стравинский еще с «Жар-Птицы» очень любит «мерцание» больших и малых терций и часто пользуется этим приемом в самых разнообразных комбинациях. Напомню его вступление к «Жар-Птице»:



Пример 222.

а также восьмую сонату Скрябина и т. д.

Первая вариация (восьмая=126) раскрывает тональные потенции темы посредством быстро пролетающих над темой в тромбонах «гамм» (*ff*) фаготов, кларнетов и флейт. Вторая вариация при той же поступи (четверть=120 — 126) развертывает мелодический рисунок темы в характере улично-маршеобразном (труба, потом флейта и кларнет под гротескный аккомпанемент фаготов). Марш завершается фанфарами и переходит в повторение первой вариации. Третья вариация — опять претворение «жанра»: это забавный вальс с знакомым обликом. Прототип в «Петрушке», потом в «Сказке о беглом солдате и чорте», в «трех легких пьесах» для ф-п. в четыре руки (и тот же в «маленькой сюите» для оркестра). Механически-кукольный ритм сопровождения «не-впопад» служит фоном для извилистой линии мелоса флейты-соло (*ben marcato*), подкрепляемой кларнетом. Труба забавно-серьезно вклинивает в вальс тему. Вальс переходит в следующую — четвертую вариацию в характере юмористического галоп

(четверть=189). Тема преобразована в некоторое подобие темы знаменитых парафраз на мотив «собачьего вальса». Ее ведут фагот с кларнетом в качестве подголоска, а трубы и потом флейты «инкрустируют» характерные тематические отрезки. Начало вариации таково:



Пример 223.

И вальс и «галоп» — остроумнейшие «скерцо» октета. Они выросли из жанра уже почти исчезнувшего — из музыки, дворовой и уличной, бродячих музыкантов и из балаганных импровизаций. Рисунок мелоса не уступает впечатлениям от карандашных рисунков выдающихся карикатуристов прошлого быта. Каждая деталь, каждый легкий нажим, каждый новый штрих — все метко, характерно, образно и безобидно весело. Нигде ирония Стравинского — ирония пушкинского порядка — не проявляется так сочно и жизненно-правдиво, как в подобного рода преломлениях домашнего «кадрильного» и улично-музыкального жанра: балаганного, дворового, дачного, бульварного и т. д. Над всем, конечно, царит «Петрушка» (и бытовой прототип и «Петрушка» Стравинского). За этими вариациями следует опять повторение первой, благодаря чему вся вариационная цепь получает характер рондо. За повторением идет пятая вариация — фугато. Тема преобразована таким образом:



Пример 224.

Ответ (спутник) интонируется кларнетом. Второе проведение у скрипки (вождь) и флейты с кларнетом (спутник) на усложненном фоне, благодаря вступлению новых голосов с противосложением. Развитие приходит к проведению темы у трубы и здесь рассеивается. Тема передается кларнету, а противосложение флейте, но и эта двухголосная нить обрывается, чтобы уступить место сольному выступлению флейты с вариантом темы в обращении (*moderato* четверть=116). Фаготы подхватывают ритмический «остов» этого проведения и ведут к финалу вариаций и всего октета. Тема финала (основная) звучит забавно и весело:



Пример 225.

Сопровождает тему тоже фагот, ибо этой паре инструментов во всех гротескных эпизодах октета принадлежит руководящая роль — «распорядителей». Тема очень развитая и проводится обстоятельно. К ней примыкает грубо-гротескный материал, чтобы получить резкий контраст, но все в том же итальянско-деревенском жанре — во вкусе некоторых моментов «Пульчинеллы» и итало-русских приемов Чайковского:



Пример 226.

Вся экспозиция повторяется. Первый этап разработки—концертирующие трубы (*pp staccato*), которым поручена тема в новом тональном плане (*des*). Второй этап—«трио»: флейта, кларнет и фагот. Флейта, перехватывая «линию» трубы, варьирует тематический материал, ранее бывший у фагота:



Пример 227.

«Трио» передает развитие идеи тромбонам и трубе. Фагот является связующим голосом. Кларнет и флейта снова примыкают: материалом развития служит синкопированный восходящий отрезок темы, результатом же—эффектное *fugato*—проведение тромбоном главной темы финала в увеличении (*legato, dolce*). Ему отвечает вторая труба. Первая труба подхватывает тему в ее основном до-мажорном облике. Тромбон имитирует. У деревянных духовых—тематическая фигурация. Весь этот третий этап развития выделяется даже среди вообще живого и темпераментного финала октета своей ясностью и жизнерадостной стремительностью. Вполне естественно, что трубы, начав развитие, его и заканчивают. Доведя тематическую линию постепенным подъемом до h^2 трубы, Стравинский обрывает нарастание на «воздушной паузе» и строит заключительные 27 тактов финала на *piano subito* и *pp* путем ниспадения движения от c^3 к c^1 . Тематическая линия труб продолжается у кларнета и флейты, а потом опять передается им. Намечу только самый остов этой ниспадающей линии:



Пример 228.

В целом октет оставляет впечатление стройной, бодрой и архитектурно завершенной композиции. Следуя классическим принципам оформления, а не готовым схемам, Стравинский нашел новые интонации и новые краски, нашел способ миновать опасности пассивных повторений (реприза) и блестяще провел через все фазы развития основные мысли октета. Отмечу стилистически важную черту: чуткость к наиболее выразительным для данного тематического комплекса интервалам и ритмическому рисунку и динамике. В первой части тематическая септима, в вариациях характерная смена большой и малой терции (= увел. секунда), в *fugato* они обращены в сексты, в финале — восхождения по секундам и тоже септима. Облюбовывание того или иного ритмо-интонационного комплекса как связующего звена в линейном построении присуще всей мелодико-полифонической музыке и унаследовано от музыки «устной традиции», от принципа группировки тонов вокруг центральной точки и связанных с этим перестановок и перемещений. Любопытно, что использование интервалов в определенном контексте как выразительно-характерных элементов существует и в опере (в речитативе и в диалогах) и связано там с характери-

стикой персонажей, с одной стороны, и с наиболее типичными для того или иного действующего лица проявлениями его «эмоционального тона». Чем линейнее данная опера, чем ярче в ней мелодико-динамическое начало, тем это свойство проявляется последовательнее. В «Каменном госте» Даргомыжского для порывистого и темпераментного Дон-Жуана характерна стремительная кварта, для Ленорелло с его лукаво-ироническими удивлениями, для его постоянного положения, с «разинутым ртом» и для всей его повадки — прыжок на септиму вниз и т. д.

В инструментальной музыке, хотя такого рода прием проведения типичных для данного звуко-комплекса интонаций и ритмов непосредственно не связан с эмоциональной природой, все таки через это «облюбовывание» достигается не только конструктивная связь, но и своеобразная устойчивость звучащих образов, а вернее сказать интонационных «жестов», определяющих характер и поступь музыки. Наше воображение и чувство принимает их за характерные для данной пьесы или частей ее проявления «музыкального смысла» и ассоциирует их с теми или иными зрительными и мускульно-моторными ощущениями. Иначе нашей памяти не за что было бы уцепиться, а впечатлениям не на чем обосноваться. Именно, на такого рода пластических факторах, а не на абстрактных предписаниях и условных правилах «грамотности голосоведения», строится восприятие музыки и сила оставляемого ею впечатления. «Пластичность» гармоний Мусоргского и вызываемые ими ассоциации потрясают так глубоко нашу психику, что никакие уверения в его безграмотности не могут убедить слушателей в плохих якобы качествах его музыки, в том случае, если она не исправлена кем либо.

Сюита для небольшого оркестра (1921) составлена из сочинений, входивших в обе серии легких детских пьес

(1915—1917 гг.), о которых уже шла речь в главе о переходном периоде творчества Стравинского¹⁾. В сюиту входят четыре танца: марш, вальс, полька и галоп. Во всей современной жанровой музыке нет более остроумных инструментальных выдумок. В марше на «остинатном» гармоническом (кларнеты) и ритмическом «фоне» выделяются две темы: труба ведет их, валторна подхватывает вторую из них, а флейта, гобой и фагот истолковывают по своему тематические «фрагменты». На столь коротком протяжении (42 такта) композитор успевает сказать все, провести намеченный комплекс идей как данность и разложить его маршевое «содержание» диалектически, сообразно характеру истолковывающего «фрагмент» инструмента. Получается остроумный живой диалог. Метод подобного «истолкования» путем инструментального диалога применяется Стравинским в «Сказке о беглом солдате и чорте» очень часто (напоминаю также про Rag-time). То же наблюдается и в «Октете». Благодаря этому, динамическое развитие, а не только изложение—экспозиция и реприза—становится центром внимания. Процесс развития в целом дает впечатление органического единства. Разложение тематического материала и истолкование его фрагментов вскрывает богатство содержания, а не обедняет. Реприза оказывается излишней, потому что синтезом она быть не может и заслоняет собой развитие, сводя все к первоначальному тезису. Вместо репризы в конце сочинения или дается суммированное заключение (coda) или ставится точка: наиболее характерные для данного тематического комплекса ритмический узор или интонационная формула, иногда первоэлемент или первая стадия движения (первая мысль).

¹⁾ Это вторая сюита. В первую же входят: I, Andante, II, Napolitana, III, Espanola и IV, Balalaika—тоже из фортепианных пьес.

Так и сделано в марше сюиты. О вальсе говорить больше не приходится после всего, что говорилось в течение предшествующих глав о вальсах Стравинского. Здесь в сюите вальс опять представляет собою изящный игрушечный гротеск. Мелодию ведут флейта и флейта пикколо. Свои «замечания» по дороге вставляют фагот, гобой и труба.

Великолепна полька. Мелодическая линия разделена в ней между трубой, кларнетом и флейтой. Каждый инструмент вкладывает в тему свои характерные интонации. Повторение ее после «трио» не является механическим: здесь выступает с своими «инкрустациями» тромбон — с обывательским мотивом вроде «что танцуешь Катенька!» Но галоп превосходит все остальные части сюиты своей стремительностью, блеском и яркостью звука, богатством находок и новизной претворения самых забитых и заезженных приемов (как, например, остинатные «мюзетные» квинты в басу). Лучшей похвалой сюите Стравинского, по моему, было бы сказать, что в претворении мотивов, ходячих как монета и истертых (*Allerweltsmotiven* по меткому выражению Аберта) он подобен Моцарту ¹⁾. Забавно смотреть, как иногда поклонники классиков с благоговением восхваляют темы, бывшие в свое время весьма банальными и даже вульгарными, и с презрением отворачиваются от грубых тем современников. Но уже делается странным, когда люди, любящие танцевальную музыку, с презрением отворачиваются от сюиты и подобных ей пьес Стравинского, предпочитая более грубую и менее остроумную. Вероятно в данном отношении великую роль играет отсутствие в танцах сюиты Стравинского обнажен-

¹⁾ В особенности, повторяю, в „Похищении из Серали“ и в „Немецких танцах“ последнего.

ной чувственности. Для многих людей искристость фантазии и блеск остроумия не искупают этого недостатка. Как Дон-Жуан Моцарта в порывисто темпераментной *Champagner-Arie* подымается над вульгарной чувственностью, так этого же достигает и Стравинский в «безделушках» подобных упомянутому галопу.

Трудным для анализа, интонационно новым сочинением является интереснейший и любопытнейший концерт для фортепиано с сопровождением духового оркестра. (1923—1924). Объяснением трудности его усвоения может служить необычность всей фактуры, хотя, именно, эта необычность и служит показателем самого главного в этом сочинении: преломления идеи концертности и диалектического развития избранного комплекса идей в новой сфере тембров. Фортепиано сопоставляется здесь с оркестром без струнных (сохранены только контрабасы, как опора). Характер музыки суровый и жесткий. Фактура духового оркестра занимала воображение Стравинского еще в «симфонии» для духовых инструментов памяти Клода Дебюсси (1920). Оркестр в «Эй ухнем» (переложение известной песни волжских бурлаков для одних духовых инструментов, изданное в 1920 г.)¹⁾ мало дает в указанном отношении, и только исходя еще от фактуры «Октета», (1923) можно вывести те или иные соображения касательно предпосылок стиля концерта для фортепиано с духовым оркестром.

Звучность этого концерта—стальная (доминирующая медь, деревянные духовые и контрабасы). Иного рода

¹⁾ Этим я не хочу сказать, что это переложение малоценно. Простыми средствами Стравинский достиг исключительной выразительной мощности и внушительности. Состав оркестра: флейта-пикколо и большая флейта, два гобоя, два кларнета, три фэгота, четыре валторны, три трубы, три тромбона и туба, литавры, большой барабан и там-там.

звучность симфонии для духовых инструментов (собственно, симфоний, так как французское название гласит: *Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Claude Debussy*), и я не могу не остановиться на этом сочинении и не сказать о нем нескольких слов, прежде чем перейти к анализу концерта. Я считаю музыку симфонии выдающейся среди всех инструментальных сочинений Стравинского и просто удивляюсь ее малой известности и тому, что на нее так мало обращено внимания. Даже фортепианное переложение (сделанное Артуром Лурье) дает почувствовать красоту и необъяснимо глубокое, волнующее очарование этой русской эпитафии, вполне достойной памяти композитора «*Six épigraphes antiques*». Но, конечно только знакомство с партитурой и слушание симфонии дает возможность оценить сочность и свежесть этой музыки, ее прерывистое дыхание и своеобразные ритмы, и вместе с тем ее пластичнейший рисунок и стройно классическую форму. Рондообразное интереснейшее распределение материала с круговым возвращением к «вертикалям» основного motto (красивые, элегические по характеру, последования аккордов), и с мастерски разработанной тканью коротких инструментальных наигрышей, мотивов и типичных для стиля Стравинского той поры ритмо-формул дает в целом органическую спайку выразительнейших элементов: звуковая мозаика, прочно сконструированная, в которой несколько руководящих интонационных моментов логически определяют и направление движения и его ритмы и в которой узор и краски подчинены всецело идее диалектического развития материала, не являясь декоративным придатком. Немыслимо выписывать примеры из анализируемой симфонии и очень трудно пытаться словами рассказать, как разворачивается музыка, как происходит раскрытие содержания перво-

идей, изложенных на первой странице произведения, как перемещаются, растут и связываются мотивы, как органически «звучат» паузы: все это потребовало бы отдельной главы и сплошных ссылок на партитуру. Здесь я только обращаю внимание на данное сочинение с тем, чтобы когда-либо к нему специально вернуться.

Музыка симфонии производит сильное впечатление также благодаря отсутствию в ней следов какой бы то ни было грубо эмоциональной скорби, надрыва, нервного излома и нарочито ораторского пафоса. В этом смысле, своей выдержанностью, суровой четкостью и спокойствием композиции и всего своего тона «симфония для духовых инструментов» таит в себе античное благородство и величие мысли, особенно в заключительной своей стадии — там, где монументально прекрасные и глубоко прочувствованные статичные гармонии вступают на смену достигшей предела своего развития музыки быстрого движения, музыки языческой, сотканной из полевых инструментальных наигрышей и из тризненных причитаний и воплей с характерными ритмическими «вытаптываниями». Но сильнее всего волнуют, повторяю, заключительные страницы симфонии, волнуют так, как некоторые лучшие моменты элегических замыканий — затихания и «избывания» глубокой скорби в соответствующих страницах у Чайковского. Самый конец симфонии Стравинского в этом отношении принадлежит к выдающимся образцам родной нам, светлой, примиренной лирики. Трудно представить себе иную более ароматную по своей жизненной свежести, ясности и по своей пронизательности музыку, посвященную памяти Дебюсси, композитора, так чутко подошедшего к некоторым ярким и оригинальным проявлениям русского музыкального творчества. «Симфония для духовых» является кроме того одним из ярких показательных

сочинений, в которых особенно дает себя знать лаконизм и деловая четкость мышления Стравинского, образная ясность его музыкального языка и ритмическая гибкость его композиционного мастерства. В отношении же самого материала (мелос и гармония) симфония заключает в себе помимо ярких новых элементов лучшие и преобразенные черты знакомых уже по предшествующим инструментальным сочинениям (симфония во многих отношениях — эпизод «Весны») интонаций и ритмов. Техника линейного плетения двух голосов с подголосным материалом достигает здесь еще большей свободы и легкости. Вообще непринужденность и самопроизвольность (*spontanéité*) «речи», гибкость ее и вместе с тем экономность в пользу максимальной сжатости и точности выражения — поражают даже хорошо усвоивший основные свойства языка Стравинского слух. Чтобы понять и уточнить эти свойства, проявляющиеся как в широких фресковых композициях его, так и в узорчатых миниатюрах, надо обратиться к аналогичным чертам в древней русской живописи — к органичному соединению там античных традиций, чувства формы, линейного и красочного мастерства, ритмической устойчивости при необычайной гибкости и упругости линий, их экспрессии и точности. Все это вдруг теперь начинает проявляться в музыке Стравинского и связывает ее с величайшими художественными принципами работы над материалом, как они раскрываются в изобразительном искусстве у нас же, начиная уже с конца XII века.

Обращение Стравинского к интонациям духового оркестра теперь совершенно понятно. Прежде всего здесь говорит инстинкт большого художника: музыка все последнее время стремится вырваться из салона и концертных зал на вольный воздух, на простор улиц, площадей и за го-

род. Интонации ударных и духовых инструментов более приспособлены к этой роли, чем интонации ансамбля смычковых. Кроме того, в существе мелоса и ритмов Стравинского лежит песенно-танцевальный и импровизационно-«наигрышный» инструментализм с гротесковым оттенком народного скоморошества, инструментализм дудошников и «игральцев» на всякого рода ударных. В музыке Стравинского, в интонациях ее, можно легко вскрыть следы народной музыки на открытом воздухе (балаган, ярмарка, улица, бульвар, деревенский праздник, дачное или городское гуляние и т. п.). Он симфонист *plain-air'a*, и в его уклоне к «духовой музыке» сказывается естественное проявление сильной стороны его творчества и бессознательной, но сильной потребности.

«Сказка о беглом солдате и чорте» и в этом отношении является особенно показательным сочинением: не только трактовка духовых, но и то, как там использована скрипка (импровизаторство народного склада), показывает исключительную способность Стравинского к воплощению «племennого» сочного и звучного мелоса солирующей скрипки. Это мелос весьма иной в сравнении с оркестровой музыкой струнной группы. То же самое раскрывает и сюита из балета «Пульчинелла» для скрипки. Вся сущность музыки балета вдруг сказала в интонациях скрипки: впечатление, как если бы гениальный народный импровизатор, где-то в Италии, среди карнавала привлек к себе толпу и «рассказал» на скрипке всю «историю» «Пульчинеллы» в интонациях и ритмах *commedia dell'arte*. Так органично, повторяю, «сцепилась» музыка балета с звучаниями скрипки, что кажется, что только для этого инструмента она и была написана. Использование цимбал и трактовка фортепиано часто как «ударного» инструмента также указывают на упорную связь дарования Стравин-

ского с динамически «эктенсивной», не замкнутой, а направленной вовне, общественной культурой инструментализма и, как я уже подчеркивал, с состояниями праздничности, оживленности, с интонациями, обобщающими гул и говор людской массы. Оттого-то так мало в его музыке остается следов созерцательно-расплывчатой салонно-индивидуалистической музыкальной культуры. Ни ранние романсы на тексты Верлена, ни первые фортепианные этюды не характерны для Стравинского (как бы красивы сами по себе ни были) в такой степени, как те его сочинения, в которых господствует величное начало.

Переходя теперь к фортепианному концерту Стравинского, надо предварительно заметить, что в концертности и концерте, если это только не средства для внешней виртуозности, точно так же всегда имеется привлекательное для композитора «эктенсивное» устремление музыки. Оно стоит в связи с диалектической природой данного вида произведений. В концерте «пластичность» мотивов, сопоставление соперничающих звучностей, установка на импровизационную находчивость в использовании материала, плакатность тем и их легкая обозримость, как руководящих тезисов, наконец, необходимость расчета силы звукового напряжения играют роль больше чем где бы то ни было. Концерт требует от композитора непрерывной исполнительской актуальности. Если он не исполнитель, то должен почувствовать себя таковым. Симфония обычно пишется вне расчета на злободневность или на сегодняшний день, а концерты непременно для «сейчас и теперь». В концерте есть что-то от театра, а также от фельетона или вернее—от дискуссии.

Все сказанное вместе взятое может служить достаточной гипотезой для обоснования и понимания концертного

стиля Стравинского. И то, что его концерт для фортепиано с оркестром не виртуозен (по силам автора), совсем не минус его, а плюс. Общение с публикой может идти и не на основе чистой виртуозности, а Стравинскому оно было нужно.

Концерт Стравинского (написан в 1923—24 гг.) имеет три основных движения: быстрое, медленное и быстрое. Но внутри каждого имеются подразделения, причем руководящую роль (тематическую и организующую) во всем концерте играет вступительное, итальянско-генделевское по своей торжественно-внушительной поступи *largo*. Оно и открывает концерт и завершает первое и последнее движение; из него вырывается на волю, как источник из скалы, первый мысль первого аллегро. Материал *largo* и его мерно величественное движение или схожая по характеру музыка встречаются в ткани всего концерта, как постоянное напоминание о первооснове—о суровой и бесстрастной по своей величественно маршеобразной поступи отпавной мысли



Пример 229.

Сперва концерт показался мне опасным стилизаторством композитора, сбившегося с пути. Внимательно всмотревшись в фактуру Генделя и близких ему итальянцев, как истоков, которые могли служить Стравинскому образцами, я убедился в ошибочности своего первого впечатления. Есть, конечно, общие интонации, ритмы и об-

щие приемы, но фактура и манера изложения — глубоко современные. Существуют в европейской музыке некоторые основные принципы оформления и ритмические и интонационные формулы, своего рода *Urkräfte* и *Urtexten*. Строить, опираясь на них или принимая их за точку отправления, еще не значит цитировать, подражать или стилизовать. Стравинский базируется на таких музыкальных «первопричинах» стиля позднего ренессанса или барокко, эмоциональный тонус которых нами «не ощутим». Вот это отсутствие эмоционального штампа и делает да в н и е ритмы и интонации надежными конструктивными базами, а непривычная слуху их динамика рождает новые свежие впечатления.

Largo занимает 32 такта. Я уже сказал, что из него, как из каменной скалы, после характерной для Стравинского «паузы дыхания» или своего рода упора («трамплина») с силой проистекает тематический материал *allegro* (в сущности развитие темы *largo*):



Пример 230.

Развитие движется бодро, свободно и уверенно. Характер музыки терпкий и сурово-жесткий, но ясный и мужественный. На некоторый момент после совместного с оркестром соревнования в раскрытии первой мысли, фортепиано остается соло и продолжает развивать затронутые только что «положения»; например, получающие в дальнейшем изложении важное конструктивно-интонационное значение такие последования:



Пример 231.

Это приводит ко второй существенной мысли (в оркестре появляется новая тема):



Пример 232.

Последование (а) и тема (b) с некоторыми привходящими элементами—особенно важен восходящий хроматический ход,—образуют захватывающее по своей горячности и по интересу сопоставлений и «игровых» комбинаций музыкально-диалектическое развитие. Присутствие стимулов «восхождения» позволяет строить это развитие на неоднократных попытках подъема и динамического нарастания. Певучая фраза (b) дважды проходит в этом круговороте ритмов и упругих линий, как неделимая мелодическая идея, как опора. Напряжение получается настолько сильное, что

Стравинский возвращается здесь к перво-тезису — к репризе, как к разряду, и повторяет изложение тематического материала почти целиком. Не задолго до завершительной соло-каденцы он поднимает ткань на полтона вверх и тем усиливает тяготение к конечному результату. Соло строится на хроматических пассажах-«перебоях» «вертикалей», благодаря чему возникает беспокойное движение и сильное crescendo. Конечным результатом этого нарастания, а вместе с тем и синтезом всего развития, является, как и следовало ожидать, начальное *largo*. Войдя в его величественно-спокойное русло, бурный поток музыки «выравнивается» и начинает течь мерно и плавно. Так первооснова концерта обогатилась новым содержанием, безусловно ей свойственным, вобрав в себя движение *allegro* и поглотив его.

Чтобы углубить серьезность и суровость музыки, Стравинский продолжает развивать идею концерта в том же характере, в каком закончилась первая часть, но с новым материалом. Главная мысль *larghetto* течет плавными и спокойными волнистыми линиями на мерных и полных биениях пульса, в простых и суровых гармониях (ф.-п. соло):



Пример 233.

Тему подхватывает оркестр. Фортепиано сопровождает ее полнозвучными аккордами. После внезапного *pp* свет меркнет. Музыка «хроматизируется». Мерный ритм перебивается каденцией: в ней чувствуется могучий подъем,

за которым следует рассеивающий его искристый пассаж staccato и короткая лирическая фразка, тоже распыляющаяся в фейерверочном полете. Опять мощный подъем и опять за ним блестящая «пассажная» ракета. Отсюда вливается новый материал: ряд хроматических сплетений, постепенно ниспадаая, ведет к вступлению второй лирической темы larghetto:



Пример 234.

Ее развитие проводится чрезвычайно последовательно, оно интересно в полифоническом отношении, так как к этой теме присоединяется в качестве противосложения совсем ей чуждая мысль с иным ритмическим уклоном:



Пример 235.

Получается—на фоне сопровождения ломаными аккордами фортепиано—столкновение «тематических интересов». Образуется лабиринт контрастных ритмо-интонаций, из которого, кажется, трудно найти выход к первоначальной идее larghetto. Но рисунок остается все время рельефным и четким, и выход из лабиринта возникает естественно, как обратный путь через каденцию к первой теме. После двух подъемов (cadenza, poco rubato) вклиняется, распыляющий их, нисходящий гаммовый пассаж staccato. Возвращается первая тема, однако, не в своем точном полнозвучном облике, а как воспоминание, в котором многое стерлось и забылось. Линия мелоса постепенно и мягко

движется вниз, постоянно сгибалась: от a^2 она приходит к заключительному c' . Так, в примиренном и спокойном настроении оканчивает свой путь красивое *largo*. Предоставив в середине его место «взволнованным» импровизационным эпизодам (Лист), Стравинский тем самым ярче оттенил суровый и мужественно диатонический характер руководящей мелодии, близкой в сущности первоосновной идее концерта, и «утверждающий» положительный смысл этой мелодии.

Третья часть концерта начинается с той же фразы, на какой остановилась вторая часть, но только с акцентированной и решительной интонацией. Привожу конец и начало:



Пример 236.

Эта «предпосылка» — два секундовые хода вниз и вверх ($d' - c'$ и $fis' - g'$) являются «возбудителями» всего действия финала. К ним примыкает следующий характерный и рельефный мотив, используемый для имитации:



Пример 237.

Первый этап развития или «выведения» актуального содержания данных предпосылок состоит, главным образом, в расслоении и дроблении, обращениях, перемещениях и

преобразованиях данных мотивов на фоне мерно и ровно «высекаемых» фортепиано «шестнадцатых». Вторая стадия — беспокойнее и нервнее. Тема получает такой вид: Фортепиано:



Пример 238.

За этим собирательным моментом следует опять зигзагообразное дробление материала, хотя поступь музыки остается все время бодрой и энергичной. Указанный только что «вид» темы снова звучит, но с иным сопровождением:



Пример 239.

потом передается оркестру, где проходит в увеличении:



Пример 240.

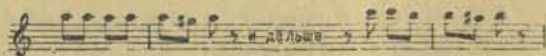
Здесь тоже поддерживается фон шестнадцатыми, но уже не безразличный, а с «биениями» (акцентами, sforzando, синкопами и т. п.). Движение пробивает себе путь как горный поток среди ритмических столкновений, толчков и перебоев, среди прихотливого мелькания ломких линий и вмешательства властных разрезающих фон интонаций, среди сплошной напряженной работы над выявлением музыкального динамического «содержания» тематиче-

ского материала. Яркий момент концентрации энергии дан в трех последних этапах развития, в которых достигается максимум напряжения и устремления. Это As-dur'ный эпизод (maestoso) с каноническим стреттным проведением мотива:



Пример 241.

затем примыкающее к нему новое выявление некоторых упруго-ритмических характерных для всего движения оборотов и, наконец, столь же сильное и сосредоточенное при всей кажущейся капризности музыки последнее проведение главной темы третьей части, заменяющее репризу. И здесь «зигзаг» будет доминирующим образным определением характера движений и «равнодействующей» всех трансформаций материала. «Зигзаги» ритмов и интонаций, подчеркнутые акцентами, *sforzando* и синкопами, вносят острое беспокойство (но отнюдь не нервно-ажитированное) во все течение музыки, беспокойство еще более приподнятое, чем в первой части, где и сам материал и то, как он преобразуется, обладает если не меньшей силой убедительности и напряжения, то менее ощутительным зарядом к стремительному продвижению. В первом толчке «первого движения», в ритмике и в мелодическом остове, есть элемент (даже с оттенком кадансовой установки), давящий и сковывающий всякий порыв вперед:



Пример 242.

В первом толчке «третьего движения» концерта и во всех проявлениях темы такой задержки нет:



Пример 243.

—это остов последнего проведения темы. К тому же не надо забывать, что ее первоначальный облик возник из конечного мотива *largetto* и является его «развертыванием». Такой, казалось бы «пустяк», как иная интонационная предпосылка в «первом и третьем движениях», имеет громадное значение в линейном плане развития, потому что слух наш крайне чуток ко всем подобного рода «тонкостям» и изменениям в направлении линий.

Пока в последний период инструментального творчества Стравинского, концерт является самым мощным по размаху монументальным сочинением и самым последовательным приложением ренессансных принципов динамического проведения и диалектического развертывания («прорабатывания») принятых за тезисы ритмо-интонаций.

Другая сфера приложения этих принципов—это пьесы для инструментов—соло. Конечно, в таком сочинении, как авторская сюита «Trois mouvements de Pétrouchka» (три сцены из «Петрушки»: «Русская», «У Петрушки» и «Масляница») мы имеем не новые данности, а проведение важнейших ритмов и интонаций «Петрушки» сквозь динамику и тембры фортепьяно. И это сделано замечательно. Но в трех пьесах для кларнета—соло, в восьми легких пьесах для ф.-п. и, наконец, в сонате и серенаде для ф.-п. мы имеем всюду дальнейшее развитие указанных принципов. На новом материале чувствуется оно прежде всего в том, что наше внимание везде привлекают не отдельные моменты своей статической данностью (и эмоциональной привлекательностью), а самый поток музыки и сила ее на-

прижении, что и указывает на могучую конструктивную устойчивость. Как ни страшно понятие «конструкция» для тех, кто боится, что в нем заключается отрицание жизненной ценности музыки и таится пугающий призрак «искусства для искусства», но без конструкции не обойтись. Ее крепость, устойчивость, легкость и практичность — все это существенные условия ясности формы. Без них нет музыкального произведения, а только развалины, из которых там и сям торчат куски хорошего материала и только. Даже если слушателю не дорого единство концепции, последовательность в развитии мыслей и концентрации впечатлений, если он переживает только отдельные эпизоды и притом еще только те, что ему по привычке нравятся, то и тогда сила напряжения таких «любимых мест» обусловлена их распределением и расположением, их «оказательством» среди других несходных моментов. Возьмем, например, такой эмоционально-содержательный романс, как «Средь шумного бала» Чайковского: он не производил бы и сотой доли впечатления, если бы не была найдена композитором объединяющая интонационная формула медленного вальсового движения, вобравшая в себя всю силу чувства и сконцентрировавшая «сок» интонаций из тех, что эмоционально дороги, близки и понятны множеству людей. Она является конструктивно, а не только эмоционально, ценным документом.

Самая трудная задача для современного композитора, избалованного роскошью средств, достигнуть конструктивного единства в простой мелодической линии без сопровождения. В народной музыке — в «музыке устной традиции» работа над одnogолосным мелосом является делом поколений, и какая либо одна протяжная песня — усилие многих людей. Оттого так долго и живут, не теряя силы своего воздействия на психику далеких потомков, лучшие народ-

ные мелодии, что они выдержали длительный отбор и шлифовку, что в них сконцентрирована в вековом опыте испытанная и накопленная песенная энергия. Скажу больше, настоящий композитор познается по своей способности создать песенно-напряженную (вовсе не непременно стилизованно народную) мелодию без сопровождения, т. е. самодовлеющий мелос. Много убыло бы в значении Вагнера, если бы он не создал знаменитого соло скрипки — «восхождения Зигфрида на скалу» и мелодии пастуха (английский рожок) в «Тристане». То же надо сказать и в отношении сочинения хоров без сопровождения.

Трудность композиции самодовлеющей мелодии имеет двоякую причину. Необходимость поддерживать движение, избегая монотонности, заставляет разнообразить материал и вместе с тем надо заботиться о том, чтобы не потерять впечатления единства. Отсюда своеобразные методы «напоминания» и объединения. Тоны группируются возле одного или двух часто повторяющихся. Образуются основные или характерные для данного комплекса сопряжения тонов (и ритмов) — «попевки», и ритмические формулы, тоже постоянно возвращающиеся, сами видоизменяющиеся и вступающие в новые соотношения с другими «сопряженностями». Не буду распространяться здесь об этих всем знакомых приемах развития мелодических линий. Вторая причина трудности мелодического изобретения (теперь в наших условиях) это — необходимость остро чувствовать ритм линий и степень напряжения дыхания, комбинируя объем и протяженность интонаций так, чтобы характер мелоса был в зависимости от того, спокойно или нет распределено дыхание, как размещены подъемы и ниспадания мелодической волны, интенсивен или нет ток музыки ¹⁾.

¹⁾ Впрочем, все это касается не только одnogолосной музыки. Если не легко бывает динамически правильно рассчитать штрихи,

Сказанным в сущности определены все условия, которым должны удовлетворять мелодические образования, чтобы оставлять впечатление жизненной свежести и напряженности, а не головной работы, и не казаться высохшими листьями. Три пьесы Стравинского для кларнета-соло соответствуют всем указанным требованиям. Это три разных «движения»: спокойное (*sempre piano e molto tranquillo*, четверть=52), капризно подвижное с преобладанием вьющихся триолей (восьмая=168) и гротескно-причудливое, тоже подвижное, но более акцентированное и «собранное» (восьмая=160). Отправная линия первого движения, от которой оно идет ко все большему охвату «пространства» нижнего регистра, «одушевляя его полнотой звучания, имеет такой облик (*clarinetto in A*) с характерными «пустотами» — широкими интервалами:



Пример 244.

Каждый раз, как движение, варьируясь и распространяясь, захватывает новую «сферу», оно возвращается к исходной еще и еще, стараясь как бы «установить» ее в памяти и

„дыхание“, струнных, то насколько труднее совладать с фразировкой духовых, с чем очень мало считаются. Что же касается вокальной музыки, то тут большинство композиторов не отдает себе отчета, что трудности в пении чаще всего связаны не со сложностью интервалов, а заключаются в несоответствии между возможным и требуемым музыкой дыханием (запас, сила, распределение, артикуляция и т. п.).

заполнить расстояние. Опорой служит нижний предел кларнета—нота *e* (звук *cis*), сверху диапазон замыкается *gis* (один раз захватывается *a*¹). Диапазон этот почти весь заполняется в продвижении мелодической линии, заполняется хроматически (по полутонам, только без *g*¹). Частые форшлагги связывают мелодические элементы и не дают линии оборваться (прием клавеснистов и лютнистов). Конечная стадия движения стигивает границы звучащего пространства. Мелодическая выразительная концовка замыкает все движение. Беру отрывок от последнего появления опорного звука *e* до конца:



Пример 245.

Совсем иная «отправная линия» во второй пьесе:



Пример 246.

Этой «ленте» протяженностью от *d*¹ до *g*³ противопоставляется совсем иная мысль, отвечающая характеру низкого регистра кларнета



Пример 247.

После короткого проведения этой мысли, из нее же постепенно развертывается первая «лента», и, наконец, взви-

вается вверх как «римская свеча» (частый прием Стравинского). Сжато и конкретно в этой пьесе охвачены нижний и верхний регистры кларнета с характерными их свойствами. Упором служит опять нижнее с кларнета (по звуку cis). Вверху же g^3 . Весь этот диапазон хроматически заполнен, но с пропуском des^2 и fis^3 . Линия крайне капризная.

Третья пьеса («третье движение») сочно гротескная, с присущим инструменту «дудочным» юмором и «забавными жестами» (специфические акцентированные интонации с дразнящими «ужимками» и настойчивыми «киваниями»). В сущности все движение является импровизационным развитием основного наигрыша (и в особенности ритма первого такта):



Пример 248.

Музыка имеет много общего с Rag-time в «Сказке о беглом солдате и чорте». В целом три пьесы составляют образцовые и остроумно организованные «опыты» конструирования богатой сферы кларнетных интонаций и собственных им движений и ритмических оборотов в современном характерном их претворении и «динамизации».

Точно таким же опытом являются восемь маленьких легких пьес для ф.-п. «для пяти пальцев». Также берется в качестве «тезиса» короткая «попевка» или мелодия (№ 4), или ритмический оборот (№ 2), или гармонический комплекс (№ 8). Совсем лаконичные попевки из соседних

нот лежат в основании пьесок: первой (*andantino*), четвертой (*larghetto*) и третьей (*allegretto*):



Пример 249.

Из каждого данного «положения» или «предпосылки» выводятся заключающиеся в них конструктивные возможности, динамические «ресурсы» и импульсы к движению, но здесь все это делается крайне сжато, аскетично и наглядно, «в тесном промежутке времени». Пьесы имеют большое инструктивное значение, так как приучают слух и пальцы «осознать» протяженность и каждое почти неуловимое изменение в направлении и поступе основной линии и основных сопряжений¹⁾. Использование техники «ритмической вариантности» стоит на первом плане, а именно перемещение и «сдвигание» попевок, укорачивание и увеличение их, синкопирование и т. п. В шестой пьесе *lento* любопытно применение «переченья» как своеобразной смены свето-тени или гармонического «мерцания»:



Пример 250.

¹⁾ Тот же отпечаток носит почти вся серенада in A для фортепиано — особенно два последние ее «движения»: *rondoletto* и *cadenza finale*.

Из изучения каждой пьески (собственно: каждого движения) можно почерпнуть множество любопытных данных по части «музыкального строительства» и в отношении применения основных конструктивных принципов линейной композиции и преодоления статики. А все вместе: и идиллическое *andantino*, и веселое *allegro*, и забавное «камаринское» *allegretto*, и красивая сицилиана—*larghetto*, и нежно меланхолическое хрупкое *moderato* в прелестных диатонически-прозрачных «тонах» с налетом «архаизма», и упомянутое *lento* с вращающейся круговой фигурой, образующей непрерывную смену миноро-мажорных интонаций, и жанровая сочная плясовая песенка—*vivo*, и наконец суровое и терпкое *pesante*, все вместе, как звенья одной цепи, они составляют восемь увлекательных музыкальных моментов по-шубертовски непритязательных, несмотря на затейливость выдумки в каждой из них.

Странно было бы, если бы в деловой век, век организованности и дисциплины, среди мощных конструктивных построек, среди ритма машин и динамики шума, среди плакатов и световых реклам ночной улицы, среди привычного снования и мелькания трамваев, моторов и фигур, выплывающих из мглы в блеске электрических фонарей и в мглу исчезающих, при колоссальном воздействии кинематографа на все наши восприятия, странно было бы, если бы музыка не отразила всей реальности нашей жизни, а замкнулась бы в комнаты со спущенными шторами и продолжала бы витать в мире поэтических фантазий романтического прошлого. Разве сфера музыки только созерцательная сфера? Или только сфера личного чувства? Разве музыка не смеет проникать во все уголки быта и вбирать в себя всю жизнь? Я здесь совсем не говорю, что музыка не должна жить эмоциями. Я только защищаю право музыки брать материал отовсюду. И если в совре-

менной музыке, как, например в Piano-Rag-music Стравинского мы слышим возникающие и исчезающие в суровом мерном ритме терпких гармоний «отрезки» мелодических линий, а не плавный мелос, если в музыке снуют, мелькают скользят, мерцают, звенят, сухо вонзаются или звякают, или вдруг слагаются в подобие напева — причудливые и прихотливые ломкие линии, зигзагообразные мотивы, короткие, на миг всплывающие и тотчас исчезающие, мысли; если весь этот кажущийся хаос звучаний на самом деле строго и «дешко» организован, так что каждый винт и каждое колесо к месту и знает свое дело, — неужели это всего-на-всего только преходящее заблуждение? Почему музыка не должна быть характерна и остра, как плакат, почему она не смеет на непрерывном ритмическом бдении «показывать» действие и фигуры (как это часто делает Прокофьев в опере «Любовь к трем апельсинам»), подобно кинематографу, почему она не может дробить ритмы и интонации, как их дробит уличная «разногласица», почему она не имеет право передавать шум и гул современного города? Откуда же, как не от звуками насыщенной жизни брать материал? Скажут: музыка озвучивает только наш внутренний мир, это ее сфера и ее цель. Думаю, что нет, не только. Мало того, и для озвучивания душевного мира она должна всегда выковывать ритмо-интонации из всего слышимого вокруг, потому что она иначе просто высохнет. Но как бы там ни было, хорошо это или плохо — жизнь разберет, а современные композиторы не могут отказываться от впечатлений, внушаемых кипучей действительностью и многие из них строят свои звуковые концепции на основе реально-испытанных движений, а не только внутренних переживаний, созерцаний и воспоминаний. Стравинский и тут идет впереди. Это еще с «Петрушки», о чем уже говорилось. Придет ли он к симфонии современности в ко-

торой действительно действующей силой, а не фоном для лирики будет город, улица, ее свет и суетливое снование толпы — трудно предугадать. Но элементы и предвосхищения такой музыки у него имеются. Вот отчего я ценю и люблю его «плакатную» «Piano-Rag-musik» (1919) с ее чудесными ритмическими переборами и столкновениями акцентов, с ее кинематографической перспективой (появлениями и исчезновениями звуковых фигур) и мельканием. В ней одновременно проявлены и механичность, и стихийность, и динамика танца — напряженность упругих движений «распирает» механичность чередований звуко-комплексов — и кованый ритм, и пестрая смена явлений. Это совсем не пустяшная танцевальная пьеса, как многие думают, и написать ее не каждому по силам. Впрочем стоит только взглянуть на многочисленные отражения идей Стравинского в музыке гонящихся за ним некоторых иностранных композиторов, чтобы понять его ум, силу воображения и темперамент. В сущности и соната его для фортепиано, кажущаяся несколько абстрактной при первом ознакомлении, на самом деле впитала в себя современные «урбанистические» впечатления — в особенности в механически вращающемся (почти без передышки) «первом движении». Кинематографическое мелькание слышится и в rondoletto серенады для фортепиано.

Эти только что упомянутые сочинения Стравинского для фортепиано соло: Соната (1924) в трех «движениях» и Серенада (1925) в «тоне ля» в четырех «движениях» (*Sérénade en La en quatre mouvements*) в свою очередь говорят о новых исканиях композитора в области инструментальной динамики и кинетики, еще не совсем ясно определившихся. Оба сочинения в конструктивном отношении крепко и практично сложены, оба крайне аскетичны и лаконичны в использовании материала (никаких лишних уклонов, ни-

каких длительных остановок на лирических стояниях), оба звучат категорически законченно, непрерываемо и исчерпывающе: слышится убежденность и сила интеллекта, говорит о себе мужественная воля. Музыка стройная и сдержанная. Она обнаруживает полное преодоление неврозов и зябкой чувствительности, но она отнюдь не безжизненная и не внежизненная. Это лишенная нервности кованая музыка, музыка «делового стиля» и напряженного сосредоточения энергии — с одной стороны, с другой же это механизация музыкального движения и своеобразная новая система звуко-мышления и звуко-воплощения. По крайней мере, таковы основные впечатления и от сонаты и от серенады. Несмотря на свой «закал», произведения эти, все таки, волнуют воображение и заставляют к себе прислушиваться, хотя суровая дисциплина композиторского мышления удивляет и даже отпугивает робких своей «сухостью». Материал, которым пользуется Стравинский, «нейтрализован» во всех отношениях, чтобы не мешать приводящими внемузыкальными ассоциациями механическому течению звуко-идей. Повидимому, сознательно композитор отказывается от пользования народным мелосом и изгоняет какие бы то ни было «руссизмы», тем самым освобождаясь от этнографического привкуса. Точно так же избегают эмоциональный колорит — во первых тем, что исчезают специфические романтико-патетические оттенки и произвольные колебания темпов, и движение становится абсолютно точным; а во вторых тем, что материал, по возможности, лишается всяких признаков «душевности», чувствительности — словом, близости к переживанию, к чувственным импульсам, к мелодике непосредственного высказывания. «Музыкальное понятие» — нейтральное в отношении чувства и изобразительности, сопряжение звучаний, освобожденных от ассоциативной

связи с эмоциональными состояниями, так можно определить каждый из элементов, организующих течение музыки сонаты и серенады Стравинского. Я считаю оба эти сочинения переходными. Такой художественный аскетизм, такое замыкание в теснейшие рамки фортепианной динамики и кинетики, такое отвлечение от материала всего, что связано с эмоциональным тоном — не знаменуют ли эпоху внутреннего сосредоточения и собирания, период выковывания новых средств выразительности и заострения мышления? Почем знать: эта сосредоточенность и замкнутость могут привести и к вспышке вроде «Весны священной», как реакции на аскетические цепи, и к строгой классике — к монументальному симфоническому стилю, к рафаэлевским-моцартовским синтезам. Стравинский ведь всегда поражает после некоторого момента как бы собирания сил.

Серенада (1925), конечно, далеко не обыденная пьеса и не имеет ничего общего с обычными представлениями, связанными с произведениями подобного типа. Или, если угодно, общее можно найти только в том, что здесь Стравинский в качестве импульса берет и развивает в фортепианно-динамическом плане все стилистически-характерное из лирической сферы «серенадности», содержание чего он сам определяет словами: гимн (первое движение, четверть=58), романс (второе движение, восьмая=96), рондолетто (третье движение, четверть=92) и заключительное движение (*cadenza finala*, четверть=84). Лирический «серенадный» элемент яснее всего сказывается в романсе¹⁾.

¹⁾ Как в „Королевском марше“ в „Сказке о беглом солдате и чорте“, Стравинский облакает в современные интонации и ритмы наиболее характерный для уличной военной музыки материал и оформляет типическое для множества маршей или их сущность, так и здесь в романсе он создает серенаду вообще.

Очаровательный рисунок в маленьком рондо: это живая остроумная (с постоянным возвращением к основному рефрену) «круговая игра» в перемещения и перестановки мотивов и акцентов, это изменчивый и прихотливый беллиний, регулируемый железным стойким ритмом. В этом цикле — в четырех фазах музыкального движения Стравинский передает динамическое и тембровое, ритмическое и мелодическое «содержание» серенадного стиля, подобно тому как это происходило в старинных танцевальных сюитах, где реально присущие привычным танцам (но вне прикладного их значения) динамика и игра ритмов воплощали звуко-идею танцевальности и типичное для каждого танца движение. Но это уже не танцы. Точно так же поступали французские клавесинисты, стремясь выявлять из под затейливых программных заголовков не обывательское «нутро», а звуко-динамическое и агогическое музыкальное содержание, наряду с иллюстрационностью, звукоподражанием и звукописью (но, конечно, все это в движении вследствие текучей природы музыки). Изымать из поэтических, пейзажных и жанровых «предносылок» музыкальное начало и «составлять» из этих элементов серии или цепи прелестных «эпизодов» было любимым занятием великих мастеров XVIII века. Я думаю, что к их принципам оформления и к их мышлению приходит Стравинский в своей Серенаде, но решительно отрешившись от какой бы то ни было описательности, звуко-символики, и от эмоциональной «одержимости». Несмотря на поэтический «индивидуалистический» романс

серенаду как звукопонятие, собирая и синтезируя лютевые и гитарные характерные интонации и обобщая их в «сухой», «полуципковый» фортепианный стиль. Вся серенада в целом — образцовая чисто романская концепция по трезвости, ясности и рациональной деловитости конструкции.

с его импровизациями, каденциями и легкой лирически-светлой мелодикой, с «гитарными и лютневыми» интонациями и изысканным орнаментом, Серенада — в целом — является абстрактным графическим произведением. Ее смысл в движении ее чистых линий и в бескрасочных тембрах. Это новый камерный фортепианный стиль, новая звучность, проистекающая из принципа тембровой чистоты, «сухой» ударности и обособленности каждого звука: педали нет (за немногими исключениями — там, где Стравинский хочет получить призвуки), никаких эмоциональных нарастаний — *crescendo* и ниспадения — *diminuendo*; поддерживается абсолютно механизированная точность и ровность поступи музыки, согласно цифре метронома; нет никаких обозначений характера движения. Динамика удара: *forte*, *piano*; оттенки удара: *legato*, *detaché*, *staccato*, прерываемые резкими сухими *sforzando*. Серенада целиком линейна. Она — безусловное противление импрессионистской ткани «гармониембров» с их неопределенностью и зыбкостью, с их воздушными *sfumato* и статическим сосредоточением на отдельных комплексах. В серенаде, повторяю, преобладает «беспедальная» клавирная «сухость» тембров и доминирует переменная акцентность на ровном беге (особенно в *rondoletto*, где один и тот же мотив трансформируется путем перестановок его различных долей под тактовый акцент).

Фортепианная соната, написанная годом раньше Серенады (т. е. в 1924 г.), служит во многих отношениях предпосылкой для нее и в смысле общности приемов оформления и в отношении характера звучания. Ей также присущи аскетизм мышления и «сухость» языка. Конструкция строго классическая. В сонате три части или три фазы движения, или три звена одной сонатной цепи, причем в центре — статически-устойчивый момент — *adagietto*.

Материал Сонаты крайне «нейтрализован», как и материал Серенады. Движение механизировано. Построение первого движения (четверть = 112) симметричное, начальные вступительные его такты (с-moll) и заключительные тождественны. Экспозиция и реприза имеются, но сжатые и лаконичные без излишних подчеркиваний «партий» — все в одной и той же поступи. Тональные соотношения их (экспозиции и репризы) ясны: с-moll, с-dur, d-dur, е-moll, а-moll (беру главные моменты) в экспозиции, и с-dur, d-moll, g-dur и с-moll — в репризе. Вступление (такты определяющие поступь и характер всего «движения») и заключение (coda) в с-moll. Объединение достигается посредством неоднократного проведения этих вступительных «тактов» в течение развертывания движения (в «разработке» они появляются как бы на перевале или на грани ее «отделов») и тем, что они его заканчивают. Привожу самое начало сонаты («объединяющие такты»):



Пример 251.

Это в сущности поступательный элемент движения—его первый двигатель и постоянный стимул. Все остальные элементы размещаются друг возле друга с точностью и категоричностью «предустановленной гармонии», как члены формулы. Динамические оттенки определены, «без полутеней»: forte и piano, pp subito, и meno piano. Crescendo редкие и чисто динамические, без малейшего ускорения. Темп абсолютно ровный. Контрасты legato и staccato

тщательно взвешены. Все течение музыки поражает закономерностью и целесообразностью: это не развитие, а развертывание, в котором уже ничего неожиданного, непредусмотренного быть не может; не рост и не цветение, а механическое движение фильма. Здесь не ощутить концертно-диалектического «выведения» из данного комплекса звуко-идей его содержания, настолько динамика развертывания кажется самодовлеющим, мерно и естественно протекающим процессом. Сказать, что это движение бездушно, значит ничего не сказать. Определить Сонату как звуковой арабеск — игру ума, отвлеченную и холодную, было бы тоже игрой слов — только бы отделаться. Все творчество Стравинского — столь чуткий отклик на жизнь, а Соната столь связана с остальными его достижениями и, кроме того, присущее ей «вращение» и мелькание столь привычные свойства современной действительности, что смешно было бы отрицать правду ее природы. Но, конечно, это не динамическое развитие, а — повторяю — механическое развертывание фильма, в котором высвобождается присущая материалу потенциальность, высвобождается как данность, как то, что само собой разумеется, а не как в борьбе противоречий и противопоставлений выясняющаяся истина или полнота единства. В конце концов в такой музыке слышится механика *вещей* и необходимость присущая каждому факту. Что она пугает и страшит отсутствием человечности — сказать можно, но что она не волнует и не трогает — сказать нельзя. Действительно ли в ней нет человечности? Или здесь человек повернут не к своему внутреннему миру и не к вечно грызущим его «вопросам», а к ритмам жизни и ее явлениям, как он их теперь ощущает: в движении, в смене, в динамике. Мне вот это последнее предположение кажется единственно верным.

Но в Сонате только первое «движение» столь абсолютно динамично. Второе «движение»—*adagietto*—звучит как статическая идиллия, как остановка, в созерцании и любовании красивыми узорами фортепианного орнамента. Было бы нелепо отрицать, как бессодержательное, такого рода любование. Почему можно любить узоры весенней листвы, серебристые очертания деревьев в инее, фантастические рисунки зимой на стеклах, словом, орнамент природы и почему нельзя радоваться орнаменту музыкальному? Мне кажется, что сомнение происходит только от того, что люди иногда слишком много говорят о «бездушной» новой музыке, а сами в себе имеют очень мало готовности и искренней предрасположенности—мало «содержания» в себе самих, чтобы приветливо воспринимать ту радость, что дает музыкальное творчество, радость отражения всех явлений жизни в динамике звучания и тембрах—то, что есть не содержание в музыке, а содержание музыки.

Медленное «движение» Сонаты состоит из трех последовательно разворачиваемых стадий. Начало графически орнаментальное (*as-dur*). Центр имеет лирическое развитие, обусловленное мелосом: четкий рельеф на прерывчато-скользящей линии фона. Мелодическое «зерно», кажущееся очень скромным, дает тем не менее богато-звучный исход:



Пример 252.

Заключительная стадия *adagietto*, исходит из начальной же



Пример 253.

предпосылки. Благодаря иному, более интенсивному раскрытию («цветению») мелодической линии, эта стадия звучит как синтез всего предшествующего.

Третье «движение» Сонаты, (четверть=112) ярко диалектично. Из основной «механически» развертывающейся «предпосылки»:



Пример 254.

образуется богатое музыкально динамическими и ритмическими «конфликтами» действие. Правда, «события» развертываются не в характере «бури и натиска», они — в плане вне-эмоциональном, но от этого не менее привлекательном. Не будучи «душевно» сильной и яркой, эта музыка звучит также «содержательно», как многие фортепианные абсолютно вне-эмоциональные пьесы Баха и Генделя, в которых бьется полнокровный пульс жизни не менее широкой и мощной, чем внутренний мир человека.

Последнее проведение основной «предпосылки» дает образное сопоставление ее с самой же собой (в увеличении):



Пример 255.

Соната, в целом, оригинальна, остра и единственна в своем роде. Уже одно то, что среди множества написанных в наше время сонат Стравинский сумел создать, все таки, своеобразно свое, необычное по замыслу и в конструктивном отношении мастерское произведение, говорит за изобретательность и силу его творческого воображения. Стравинский, как всякий великий художник, всегда в пути и никогда в покоем самоудовлетворении. Каждая новая вещь его, становясь образцом для других, является новым этапом в его исканиях, новым чутким отражением жизни в ее еще неслышном для многих уклоне. Поэтому книгу о нем и вместе с тем книгу о современных проблемах музыки нельзя завершить заключительным словом, подводящим итоги (о каких же итогах может идти речь, когда композитор в расцвете сил). Новый инструментально-графический стиль Стравинского приведет его еще не раз к ценным замыслам и находкам, ибо об этом свидетельствует уже все, что им в данном направлении достигнуто. Интеллектуально здоровая и мужественно-выразительная музыка его преодолит всякие соблазны и всякие уклоны, как в свое время она преодолела салонный запоздалый романтизм и безвольный, отрекшийся от участия в жизни и действии, импрессионизм. Экспрессивная и динамичная по существу своему эта музыка еще окажет свое настоящее и могучее влияние. Подражать ей нельзя и вредно. Но учиться в ней есть чему, только не в смысле

школы, ибо Стравинский школы своей, как и Бах, никогда не создаст: школу создают не мыслители и не изобретатели, а систематизаторы-педагоги. Но идя от мышления Стравинского, можно достигнуть многого. Мне кажется, что и сам композитор научился многому на своем же опыте и что он находится на пути к созданию монументального стиля.

Момент, в котором сейчас мы наблюдаем творчество Стравинского—критический. Ясно, что композитор ищет иного языка, для выражения своих мыслей, чем сделавшийся для него привычным язык музыки театра с преобладанием великорусских песенных интонаций, правда, уже лишенных национально-этнографического значения и перешедших в сферу универсально-художественную. Высшим достижением Стравинского на этом «старом» тракте была «Свадебка». На «новом» еще нет завоеваний равных ей, и потому только что описанные опыты представляются для слуха пока лишь странным отклонением, созданием в музыке своего рода «эсперанто»—искусственного языка, в котором смешаны романские, готские и славянские элементы. Или, если не «эсперанто», то возвращением к средневековой и ренессансной общеевропейской музыкальной «латыни»—ибо действительно в развитии музыки в Западной Европе были такие моменты, когда вырабатывались интонации и приемы выражения «универсального» (почти без влияния местных своеобразных диалектов) характера. В творчестве Стравинского уже был критический момент: после гениального «броска» в будущее («Весна священная» с ее безусловно новым и абсолютно взрывавшем традиции комплексом звуко-идей) чувствовался перелом и пребывание «на перекрестке» и «на грани». Победило течение, приведшее к «Свадебке» и «Сказке о беглом солдате и чорте». Хочется верить в то,

что и теперь после поисков вне театральных форм музыки, в результате нескольких «лабораторных опытов» и сосредоточенно замкнутого искания новых соединений элементов, композитор скоро поставит европейских музыкантов вновь перед объективно направленным творческим синтезом, — и, думается, синтез этот будет, все таки, в союзе с театром.

Март—декабрь
1926.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ.

«Царь Эдип» и новые балеты

Когда в декабре 1926 года я кончал свою работу над творчеством Стравинского, я долго раздумывал над заключительными строками последней главы. Я тогда не знал, что Стравинский работал над «Царем Эдипом»¹⁾, и не знал его взглядов, соображений и деловых мотивов, касающихся дальнейшего периода его художественной эволюции. Теперь (конец 1928 года) появились уже после «Эдипа» новые два балета Стравинского: «Аполлон-Мусажет» и «Поделуй Феи» (на темы П. И. Чайковского). Считаю необходимым привнести в свою работу дополнительные страницы, касающиеся данных любопытных *opus'ов*, как новых ответвлений пройденного Стравинским пути и, как все, что он делает, совмещающих в себе строгий и суровый интеллектуальный искус с остроумной парадоксальностью русского гения.

Опера-оратория «Царь Эдип» (1926—1927) несомненный синтез последних стремлений Стравинского, упорных исканий им нового «делового» стиля и нейтрального (в смысле незараженности национальными и остро эмоционально субъективными интонациями) языка—своего рода музыкального эсперанто. Синтез этот, после ряда опытов в строго симфонической сфере, совершается опять в союзе

¹⁾ «Oedipus rex», opera-oratorio en deux actes d'après Sophocle par I. Strawinsky et J. Cocteau.

с театром, но с максимальным уходом как от чистой театральности, так и от музыкальной драмы. В некотором роде это восстановление почти утраченной линии светской оратории, но вне какой бы то ни было символики, аллегорических отступлений, мистики и даже мифологии, потому что трагедия Эдипа дана в конкретнейшем, латинском, чисто деловом, по современному кинематографически точном и четком (но тем не менее в статуарно архаическом монументальном) преломлении. Софокл сжат и стиснут. Из него взято только главное и существенное — только все то, что может развить, раскрыть и перевести на интенсивнейший язык звуковых образов музыка. Даже веления оракула и загадочные для греков козни судьбы передаются тем же тоном, каким римские историки умеют передавать легендарные события и мифы. Эмоционально симфонических инструментальных эпизодов в «Эдипе» совсем нет. Перед каждым значительным моментом или поворотом действия повествователь (*le Speaker*) сообщает слушателям в сжатой плакатно-лаконичной форме (подобно кинематографическому приему изложения содержания предстоящей картины) сущность последующего хода трагедии, после чего музыка (солисты, хор и оркестр) энически величественно «рассказывает» и «представляет» события в линиях массивного фрескового письма и сурового и жесткого фрескового колорита. Композиция по принципу и выполнению — статуарная, как пролог «Князя Игоря», как мощные живописные фигуры на столбах древних храмов, но без культовых традиций. Это статика, но статика Генделевского порядка — статика мощно и компактно скомпанованных, последовательно нагнетающих событие за событием и ведущих к роковой развязке конфликтов-эпизодов. В каждом из них музыка с микель-анджелевской силой стремится разорвать стесняющие ее

оковы простейших схем. Словом, это не пассивная статика от бессилия, а осознанная скованность, чтобы обусловить неизбежность интенсивнейшего разряда путем проявления железной дисциплины мысли и эмоциональной сдержанности. Как поступали Гендель и Бетховен, так делает и Стравинский: он выбирает простейшие звуко-соотношения, как всем доступный материал, и из них высекает величавые образы, находя в использованных, казалось бы, интонациях источник новых творческих возможностей. Отказ от остро субъективного музыкального языка в пользу общезвестного приводит здесь к исчезновению личного эмоционального тона, и тем не менее трагический образ царя становится все же эмоционально близким и понятным. Прощание хора с Эдином, завершающее оперу. «Vale, Oedipus, te amabam, te misereor» («прощай, несчастный, любимый нами Эдип») — звучит по человечески просто, без напыщенного пафоса. Нельзя не верить тому, что произошло, и тому, как безжалостно жестока бывает жизнь.

Такой смелый шаг — ограничить свой язык общими речениями, когда новое поколение композиторов всюду стремится к новому звуко-материалу — может позволить себе только большой мастер. Трудность тут в том, чтобы через ограничение добиться обогащения и расширения языка, не впадая ни в малокровную стилизацию, ни в утонченный архаизм. Это — надо сказать — даже опасный шаг, и как мы увидим дальше, Стравинский в своем «Аполлоне» отказавшись, от крепкой поддержки со стороны сюжетной тематики, уже споткнулся на данном пути. Но в «Эдипе» опыт удался — вероятно отчасти и от того, что прообразом служили прочные монументальные формы оперы-барокко, а в «Аполлоне» мелкие дансантиные формы классического балета. Музыка «Эдипа» звучит своевременно, как сильное слово в защиту поправной

современной европейской цивилизацией человечности и идей гуманизма. Уходя в сторону от музыкального субъективного эмоционализма XIX века и сознательно выбирая для выражения своих мыслей нейтральные, лишённые (за немногими исключениями) «субъективно-нервного тока» общеизвестные, даже обыденные интонации, издавна устоявшиеся в памяти и следовательно сильно испытанные в своем воздействии—Стравинский приходит к классически стройному стилю и к величественному над-индивидуальному выражению трагической коллизии. Конечно, в «Эдипе» еще нет новой музыкальной культуры и эстетики. Он стоит на пороге таковой, а сколько простоят самый порог—кто знает? Но «Эдипом» нанесен сильный удар той области обще-европейской оперной культуры, где еще царят грубо эмоционально-веристские шаблоны и пошлая тематика ¹⁾. При первом поверхностном знакомстве музыка «Эдипа» отпугивает и может смутить и «левых» и «правых» музыкантов: первых тем, что Стравинский захотел быть новым в сфере старого (не бессилие ли?), а вторых тем, что здесь он не менее смело разрушает старые шаблоны, указывая новые пути на материале прошлого, чем там, где он говорит на своем оригинальном и своеобразном остро-субъективном языке. Но, в сущности, своим «Эдипом» Стравинский утверждает право большого мастера в каждом новом произведении свободно выбирать

¹⁾ Я имею в виду мещански-обывательские течения, в то время, как такой яркий образец музыкально-психологической драмы, каким является «Воцдек» Альбана Берга, произведение этически-социально ценное и художественно-передовое по соединению сурового конструктивизма с жизненностью музыки, и такой богатейший стихийный всплеск эмоциональной лирики, какой чувствуется в «Огненном ангеле» Прокофьева, свидетельствуют о неостывшей лаве «неистового романтизма»! Но, конечно, «Эдип»—это иной полюс.

необходимые ему для наиболее интенсивного выражения идей и чувств любые комплексы звучания, организуя их, сообразно их природе. Я не верю ни в подражательное бахьянство, ни в таковое же гендельянство Стравинского (о чем теперь так принято говорить), т. е. не верю в нарочитое стилизаторство. Люди, знающие хорошо стиль и характер творчества Баха, должны улыбнуться навстречу таким утверждениям. Следы баховского строя мышления (в «Октете», например) и черты сходства не идут дальше смещения некоторых приемов самого Баха с приемами, общими многим мастерам конца XVII и начала XVIII столетия. Точно так же обстоит дело и с влиянием Генделя (например, в концерте для ф.-п. и в «Эдипе»). Можно говорить лишь о соответствии принципов оформления, особенно типичных для эпохи Генделя и для него самого, а не о реставрации и подражании. Произведение, подобное «Эдипу», утверждая право свободного отбора материала и приемов, получает большое значение как яркое художественно-принципиальное событие, связывающее современность со всем прошлым опытом музыкально-европейского творчества и снимающее с новой музыки и ее представителей совсем не обоснованный упрек в оторванности и в беспочвенном субъективизме.

Переходя теперь к обзору музыкального содержания и развития действия в «Эдипе», необходимо сделать несколько кратких предварительных замечаний о всем складе и характерном типе этой оперы-оратории. Она — певческая, вокальная с начала до конца ¹⁾. Для нее нужны, поэтому, хорошие певцы с голосами полнотонными, сочными и сильными (в смысле опоры к насыщенности тона).

¹⁾ Стравинский уже в «Пульчинелле», а потом всецело в «Мавре» вступил на путь широкого использования строго вокальных форм.

Особенно это относится к партии Иокасты (меццо-сопрано) и партиям Креона, Тиресия, пастуха и вестника. Роль Эдипа требует от артиста еще большего, и прежде всего образцовой декламации — выразительной подачи слова и глубокого вчувствования в оттенки драмы, наконец, яркого темперамента и вместе с тем умения держать себя в руках. Она требует также исключительного стилистического мастерства и чуткости в передаче сложных контрастных настроений и переживаний Эдипа — это гамма настроений: от горделивой и беспредельной самоуверенности до крайне безжалостной мужественной проны. «Нутром» этой роли не взять, и только артист большого жизненного опыта и столь же большой интеллектуальной культуры сможет сполна овладеть образом Эдипа и сценически воссоздать его так, чтобы сделать его живым для людей XX века.

Музыкальное содержание «Эдипа» раскрывается в простейших, приближающихся к примитивной форме музыкально-драматического действия конфликтных звеньях-эпизодах. Арии, ариозо, дуэты, диалоги и монологи ариозно-мелодического типа и псалмодирующего характера (но, конечно, нет сессо, т. е. «делового речитатива» оперы-буфф) образуют цепь вокальных сцен, в которых перед слушателем проходят суровые и величавые маски античной трагедии. Большая и значительная роль отведена хору: это и фундамент и фон музыкального действия. Хор в «Эдипе» — статуарно-трактованная масса, чьи патетические стоны и причитания, суровые мольбы, величавые гимнические возгласы, приветствия, высказывания одобрения и неодобрения, веские суждения, чье глубоко человеческое сострадание к горю, сочувствие и настороженная заинтересованность в происходящем и чей анализ событий служат опорой и связью действия. Сольные эпизоды, развертывающиеся на этой массивной базе и в ансамбле-

вом окружении, столь же импозантны и величавы. За исключением немногих лирических отступлений мелкого, но не расплывчатого, ариозного характера мы имеем здесь широко развитые и схематически легко обозримые арии и пластичные плавные речитативы. Строй и колорит музыки мужественно-жесткие и бесстрастные. Вся ее поступь неторопливая и сдержанно-величавая. Властность и непреклонность господствуют и в мелосе и в ритмах. Эпизоды, в которых прорывается душевное волнение, страстное беспокойство и смятение чувств, будучи хроматически насыщенными, служат необходимым и, я бы сказал, красочно-жизненным контрастом к суровой диатонической красоте основных линий и скульптурных масс (ибо, в конце концов, стиль «Эдипа» это стиль величественных античных рельефов). По своему гармоническому характеру музыка «Эдипа» примыкает к современно ладовому принципу установки и группировки движения вокруг тоники, без подчеркнута посредствующего господства септаккорда доминанты. Это музыка преимущественно «тоническая», в противовес как строго доминантовой системе связи, так и атональным принципам. Отсюда преобладание архаически-суровых колоннад трезвучий, поддерживающих четкие линии мелоса. Намеренно подчеркиваемый примитивизм чередований вертикалей—вплоть до полного отсутствия привычно сцепляющих созвучий, сурово рациональная «экономия» трактовки септаккордов (характерно стремление возродить уменьшенный септаккорд, игравший в свое время столь значительную стилистическую роль в оперной драматургии) вызывают ощущение конструктивной прочности—все, как простейшая каменная кладка. Даже в партии Покасты, где суровость языка несколько смягчается и где вокальный рисунок принимает скользящий змеевидный облик, музыка не теряет своей основной

поступи, хотя фигура Иокасты, восполняя фигуру Эдипа, хранящую всюду черты сурово-величественной простоты, вносит в действие импульсивный женский пафос. Ее красивая, широко развитая ария (начало второго акта), на мой взгляд, продолжает лучшие традиции оперного классицизма и служит образцом вокального письма большого стиля: таких арий давно (пожалуй, с женских арий в «Русалке», «Юдифи» и «Игоре») не было в русской музыке.

Мелос «Эдипа», плавный в своем течении, четкий по рисунку и ясный по контурам, меняет свой характер сообразно ходу трагедии, характерам главных персонажей и смыслу речений хора. Налицо стремление к развернутой мелодике, обобщающей данные душевные состояния или сущность событий. Хору, самому Эдипу и особенно вестнику и пастуху не чужды характерно-культовые или народно-архаические попевки из двух-трех звуков, а также возгласы типа псалмодии. Наоборот, партия Креона выдержана в несколько условном, героико-патетическом жанре и во вкусе оперы стиля пышного барокко. Это сделано не без irony. Большая C-dur'ная ария Креона, вытекающая из C-dur'ной же фанфары на основном трезвучии, выступает в качестве цельного замкнутого в себе эпизода. В ней возвещается непреклонное решение оракула—завязь всей дальнейшей катастрофы—в ярком и повелительном тоне, но в то же время так, что Креон, уже чувствующий себя властелином, слушателю представляется и грушкой (подобно механическому японскому соловью в «Соловье»), кем то заведенной и докладывающей свою роль.

Что касается лейтмотивной разработки, то ее и быть не может в опере такого плана¹⁾. Правда, основной комп-

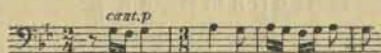
¹⁾ «Эдип», если его включать в сферу эволюции российской оперы, опять возрождает линию «Руслана», и в этом смысле он—произведение глубоко традиционное.

лекс «речений» хора содержит в себе группу простейших гармонических последований и мотивы причитаний или жалоб на мерном тяжелом движении басов (восьмые, 6/8). Этот комплекс, возвращаясь время от времени, иногда меняя тональность (b-moll, h-moll), но оставаясь неизменным по существу, может служить чем-то вроде руководящего мотива или темы плача (своего рода ренессансное *lamento*). Безусловно, тем самым достигается объединяющее реплики хора основное настроение, но комплекс этот остается статуйным и развития не получает. Мотивное чисто вокальное развитие имеется в мелосе Иокасты, так как первые «ноты» ее арии—синкопированный мотив от g^1 вниз—разветвляются в ее дуэте с Эдипом в гибкую хроматическую фразу:



Пример 256.

Точно так же в рассказах вестника и пастуха с репликами хора имеется повторяющаяся архаическая попевка:



Пример 257.

Тем самым достигается мелодическое объединение на большом протяжении. Вообще же Стравинский в «Эдипе» упорно добивается не механической лейт-мотивности в инструментальной ткани, а иного рода характеристики персонажей путем сосредоточения вокруг каждого из них свойственной лишь ему сферы музыки без непременно симфонической разработки одних и тех же

мотивов. Так повелось в русской опере с гениального «Руслана».

После всего сказанного можно теперь перейти к изложению в самых общих чертах плана и последования музыки двух актов «Царя Эдипа».

Симфонического вступления нет, чем в сильной степени подчеркивается вокальный и ораторски-речевой характер произведения. Опере предшествует пролог: повествователь или конференсье (*le speaker*) обращается к публике: «Вы услышите латинскую версию «Царя Эдипа». Чтобы избавить вас от усилия вспоминать сюжет, я буду рассказывать вам содержание по мере хода действия, тем более, что опера-оратория сохраняет из трагедии Софокла лишь существенные черты.

Эдип находится во власти жестокого рока, не подозревая того. С детства жизнь его включена в цепь событий, последовательный ход которых разворачивается в предстоящей драме».

Далее суммируется вкратце содержание первой сцены или первого эпизода.

Первый акт

Начинается пением мужского хора с оркестром: плач (*lamento*). Чума опустошает город. Эдипу несутся мольбы о спасении. Звучит суровое непоколебимое мерное как маятник движение восьмыми (метроном четверть с восьмой-50) после первых тактов смятенных и суровых возгласов. Исходная тональность *b-moll*. Мольба то смягчается, то растет, то переходит в угрожающий полушопот, то застывает в бессильном оцепенении. Тогда Эдип, убежденно, как вождь и верховный жрец, произносит свое обещание спасти город. Он как бы сам себе поет дифирамб. В мелосе его моно-

лога преобладает «юбилейный» орнамент архаически-культового типа. Хор продолжает настойчивее свое *lamento* и вопрошает, что предпринял царь для спасения города (суровые, унисонные ходы голосов: *quid faciendum, Oedipus, ut liberemur?*—стр. 11—12 клавира). Вслед за ответом Эдипа, что Креон, брат царицы, послан за советом к оракулу Аполлона, появляется сам Креон (приветственные возгласы хора) и в фанфарной арии (C-dur, М. М. четверть=120) возвещает непреклонную волю божества: в Фивах скрывается преступник-отцеубийца, должно найти его и изгнать, иначе чума погубит весь город. Следует ответная ария Эдипа с репликами хора (исходная точка c-moll, четверть=60). Эдип упорно верит в свое призвание и надеется разгадать—как раньше загадку сфинкса—смысл и этого повеления, полагая, что его нельзя понимать буквально. Обращая внимание на красивое заключение данного эпизода, приводящее к светлому умиротворяющему Es-dur. В основе лежит орнаментальная мелодия первого монолога Эдипа, («*liberi, vos liberabo*», клavier, стр. 9), мягко и плавно хроматизированная. Эдип повторяет свое обещание («*ite-rum carmen divinabo*», клavier, стр. 25). Хор приветствует его решение.

Повествователь излагает дальнейший ход событий. Опять как вначале звучит мольба хора, но в h-moll (обращение уже не к Эдипу, а к богам). Моление переходит в приветствия мудрому и прозорливому старцу Тиресию. Следует большая сцена Эдипа с Тиресием. Вслед за эпически бесстрастным монологом мудреца («не могу сказать, грешно говорить, остерегись, Эдип, моих слов»)⁴⁾, действие становится драматически напряженным, по мере

⁴⁾ Оркестровое сопровождение позволяет вспомнить о летописце Пимене у Мусоргского.

роста возбуждения царя и гнева пророка. Тиресий с того момента, как Эдип прервал его увещания дерзким возгласом («твое молчание выдает тебя, ты преступник»), перестает его щадить и в грозном библейско-пророческом тоне раскрывает подлинный смысл слов оракула, указывая на самого царя, как на преступника. Эдип, сдерживая свое раздражение и вместе с тем все более и более теряя под собой почву, в замечательной арии дает ответ на обвинения перед народом. Он кидает Креону и Тиресию упреки в желании захватить власть и изгнать его, царя Эдипа, так как ими руководит зависть к его счастливой судьбе (*invidia fortunam odit*). Ария построена на стремлении сдерживать себя, на возвращении голоса к исходной выразительной и устойчивой мелодической фразе (*tranquillo e ben cantabile*, стр. 37 клавира) при постоянном, однако, отходе от нее и разрушении опорной интонации нервными ломаными линиями и патетическими выкриками. Приведя драматическое напряжение от иступления почти к покорной сдаче на волю судьбы и к выражению мучительной скорби и упрека (*doloroso*, стр. 39 клавира: «*volunt vestram regem regere*»), Стравинский обрывает его торжественными и светлыми приветственными кликами народа при появлении царицы Иокасты (*C-dur*, половинная нота равна 69). Этими гимническими возгласами кончается первый акт. Начинаясь *C-dur*'ным трезвучием в характере фанфары, они развиваются в строго диатоническом мотетно-концертном стиле с применением имитаций, но с постоянным упором на исходном аккорде, т. е. на тонике.

Второй акт

Хор повторяет свои приветствия Иокасте, после чего повествователь излагает дальнейший ход событий. Дей-

ствие возобновляется с арии Иокасты, о которой была уже речь. Арии предшествует выразительный классического типа речитатив, за которым следует первая мелодически развитая часть (g-moll, восьмая=84): обращение к царю и брату с упреком, что не место заниматься личными междоусобными спорами в столь тягостное время. Вторая часть арии (d-moll, vivo, половина=84) резко контрастирует с первой: это страстная и дерзко-вызывающая «речь» против оракулов и веры в них. Третья часть — повторение первой (не в текстовом, а в мелодическом отношении), но с репликами хора, подхватывающего из речей царицы слово *trivium* (перекресток, у которого был убит Лай). Это слово внушает страх Эдипу. Оно воскресило в его памяти забытое дорожное приключение. В ужасе он обращается к Иокасте с признанием в преступлении им совершенном: короткая, четыре раза повторяемая Эдипом мелодическая фраза на различные слова, причем повторения ее отделены друг от друга мерными мрачно-фанфарными триолями литавр, звучит как гнетущая неотвзвизная мысль. Иокаста пытается успокоить Эдипа уверением в лживости оракулов (развитие мотива арии в патетической до-минорной фразе—tempo agitato, четверть с точкой=144). Эдип присоединяет свой голос к ее мелодии, но продолжает высказывать свои подозрения и свой страх перед бедой. Дуэт получает импульсивное драматическое развитие. Сплетения голосов вызывают сильное напряжение при всей конструктивной простоте, «ходкости» замысла и обыденности материала. На призывы Иокасты удалиться в дом Эдип отвечает настойчивым: «volo» («хочу добиться истины, хочу спросить пастуха—свидетеля убийства» —клавир, стр. 61-62).

Здесь музыка на момент обрывается, и повествователь намечает дальнейшее течение драмы.

Входят пастух и вестник. Вестник возвещает о смерти Полиция, мнимого отца Эдипа, и устанавливает, что Эдип—только приемный сын покойного. Вся эта сцена—диалог вестника с хором—написана с поразительным чувством музыкально-драматической правды. На хоровой архаической попевке строится рассказ вестника о том, как нашел он в горах Эдипа-младенца. Хор полагает, что рождение Эдипа было чудесным. Тогда выступает пастух и в нежно-элегической красивой мелодии (b-moll, 6/8, стр. 69 клавира) подтверждает рассказ вестника о находке покинутого отцом и матерью младенца. Перед сознанием Эдипа начинает вставать страшная истина. Из цепи обрывочных фактов, из рассказов и воспоминаний, из мрака нависшего над ним обвинения, наконец, из того, что после рассказа пастуха скрылась обьятая стыдом Иокаста, он делает свое заключение и в несколько иронизирующем тоне, в ответ на благочестивые мысли хора, высказывает мысль, что никакого чуда нет. Эдип договаривает все недоговоренное пастухом, продолжая развивать, но в ироническом тоне, материал рассказа. «Ветвистые юбилании» или орнаментальные завитки мелодических фраз его ариозного монолога построены на имитации и развитии как бы ускользающего и постепенно понижающего, нежно как колыбельная баюкающего, лирического мотива из рассказа пастуха. Это сделано Стравинским музыкально-остроумно и чутко, с большим тактом и чувством меры. «Ироническое скерцо»—так я понимаю и так определил бы я этот монолог Эдипа. Своим иронизирующим тоном, оригинально чуждым ожидаемому характеру музыки данного момента, он разбивает драматическое настроение и тем самым способствует его усилению и напряженности. После этого, как суровая и беспощадная истина в устах пастуха и вестника (дуэт на упомянутой уже архаической

попевке), вновь звучит повторенное сообщение о том, как был найден младенец. Теперь они безжалостно договаривают все: Эдип рожден Лаем и Иокастой, он убил Лайя, своего отца, и стал супругом своей матери (все эти фразы возвещаются пастухом и вестником в унисон, псалмодийно, на одном тоне d^1 , fortissimo и повторяются — каждая — хором в кварту d^1 —a). Наступает момент молчания — пауза человеческих голосов: только оркестр, нервно вздрагивая, несколько раз повторяет основное трезвучие. Снова пастух и вестник повторяют свое признание: «да, лучше было бы не говорить этого, младенец Эдип найден в горах, брошенный Иокастой!» Возвестив это, они уходят, и теперь Эдип, в одиночестве перед народом, единолично «суммирует» свое невольное преступление. В оркестре его монолог выразительно и сурово-прекрасно поддержан последованием «вертикалей», обобщающих трезвучия d -moll, d -dur и h -moll». Это исключительно яркий по изобретению, по своей драматической экспрессии и силе впечатления момент. Отсюда действие катастрофически склоняется к конечной стадии — к страшной и быстрой развязке. Speaker (повествователь) в перерывах, среди жестких зловещих фанфар, передает о ней в сжатых чертах. За ним входит вестник и в сильном хорально-величественном обращении к народу возвещает о гибели Иокасты. Четыре раза он повторяет: «Divum Iocastae caput mortuum». Фраза идет на фоне бурно вздымающихся и ниспадающих гамм в оркестре (fortissimo, скорость движения: четверть=132, размер $\frac{3}{4}$)¹⁾. Между повторяющимися возгласами вестника хор в нервно возбужденном патетическом тоне, реагируя на них, передает подробности событий. После первого

¹⁾ Этот фон каждый раз динамизируется все в большей и большей степени, так что звуковое напряжение растет непрерывно. От всей сцены возникает впечатление страшной грозы.

возгласа — о самоубийстве Иокасты. После второго — об отчаянии Эдипа и его самоослеплении. После третьего — о проклятиях и воплях Эдипа, о его решении показаться всем. В четвертый раз звучит возглас вестника («*Divum Iocastae caput mortuum*»), и тогда среди жутких стенаний народа (на материале первого хора, звучавшего в самом начале оперы) появляется слепой Эдип. Он не поет больше. Народ с болью, ужасом и сожалением созерцает его, молчаливого, и прощается с ним. Материал тот же, что в *lamento* первого акта, но в *g-moll.* Сурово-скорбные фразы хора движутся на мерном качании восьмых в оркестре.

Опера кончается сжато, лаконично на постепенном затихании и замирании подобных маятнику движений. Без грубых нарастаний, подъемов и наскоков, сохраняя величественный эпический тон, Стравинский сумел сделать из заключительной сцены оплакивания Эдипа момент, потрясающий своей правдивостью и убедительностью развязки трагедии. Композитор стихийно романтической «Весны священной», изобретатель оригинальнейших красочно инструментальных композиций, проницательный мастер деревенских («деревянных») интонаций «Свадебки» и веселых беспечных интермеццо «Пульчинеллы» и «Мавры», — Стравинский нашел в себе новые творческие силы и импульсы к тому, чтобы создать — ограничив самого себя — произведение аскетически сурового «ораторского стиля», пользуясь широко-доступным материалом, но комбинируя его по своему в современно выразительные звуко-комплексы. Стиль музыки «Царя Эдипа», несмотря на присутствие в некоторых эпизодах оперы приемов оформления полифонического склада (имитации, канон — правда, не строгий), остается почти на всем протяжении произведения гомофонно-гармоническим. Быть современным композитором, оставаясь в пределах наиболее устойчивых, издавно

фикси́ровавшихся в сознании большинства людей, обще-европейских интонаций и звуко-образов,—задача нелегкая. Попробую выяснитъ смыслъ этого явления и попытаюсь суммировать в эстетическом плане значение выдвинутых за последнее время Стравинским лозунгов, нашедших в «Эдипе» свое яркое и цельное выражение. Ценность этих лозунгов не малая, и, если можно спорить о том, хорошо или плохо выполняет композитор свою задачу, и прав ли он, нивелируя и ограничивая свой материал в стремлении своем пользоваться только интонациями обще-европейского достояния, то возражать против смысла появления и создания «Эдипа» на основе новых эстетических принципов — немыслимо. Индивидуализм XIX века и романтическая эпоха личных усилий и завоеваний в музыке приучили человечество к методу художественной оценки, основанному на мысли, что эстетически ценно лишь то, что субъективно-ярко, ново, оригинально и самобытно прежде всего в отношении изобретения самого материала. Субъективное восприятие явлений и «вчувствование» в них вызвало остро личный эмоциональный тонус творчества, приведший в конце концов к самоуверенному эгоцентризму (Скрябин). Сферой и целью выражения и действия обычно служило эротическое жизнеощущение. Приблизительно до половины XVIII века, и особенно ярко в творчестве Генделя, в музыкальном творчестве еще господствовали каноны совершенно противоположной по своим принципам эстетики: правилось все то, что выразительно и сильно звучало на основе большинства обще-понятных, находящихся во всеобщем обращении интонационных формул. Иначе говоря то, что коллективно было усвоено и что направляло творчество не столько по линии резкой новизны изобретения самого материала, сколько по линии комбинирующего мастер-

ства, претворяющего данное и знакомое в данное и знакомое по иному. Новизна фактуры и изощренность обработки материала привлекали внимание знатоков—но материал сам по себе был понятен широкому кругу людей. Модернизм конца XIX и начала XX века требовал абсолютной новизны звучания за счет строгости и глубины музыкального мышления—в то время как еще в конце XVIII века сила, величие и жизненность искусства Моцарта покоились на умении говорить эстетически выразительно о новом мироощущении и по новому на всем понятном языке. Первые авторы зингшпилей, а за ними романтики (например, Вебер во «Фрейшютце», Шуберт в своих *Lieder*) расширили сферу материала, захватив социально-ценную область народной и городской песни, но от принципа максимальной доступности материала они не отступили. В сущности у каждого великого мастера музыки XIX века «сожительствова­ли» две эстетические потребности: резко индивидуалистического выражения идей в новой звучности и стремления к традиционному языку из необходимости постоянного наблюдения за социальным компасом (характерные тезис и антитезис: «Тристан» и «Мейстерзингеры» у Вагнера). Но все же для XIX и начала XX века, принципы эстетики коллективного художественного строительства и наличие критерия общественного сознания не могли быть характерными ¹⁾.

¹⁾ Само собой я говорю здесь о коллективном художественном строительстве и критериях не в наивном плане, что музыку сочиняют вместе столько то человек, а в том смысле, что композитор мыслит и работает не обособленно, как одиночный и безответственный „диктатор вкусов“, а согласованно с высшими нормами общественно-художественной оценки своей эпохи.

Напоминаю особенно о Верди, как о композиторе с „мужичьим темпераментом“ в эпоху субъективнейших тенденций не забывавшем, что значит контроль массового вкуса.

Теперь произошел перелом и через сложную казалось бы кривую резкого срыва в субъективнейшей экспрессионизм музыка через конструктивизм (вернее, через конструктивный реализм) переходит в стадию озвучивания объективной действительности. Вся данная работа над творчеством Стравинского вела к познанию зарождения этого колоссальной важности явления. Но как тогда объяснить тяготение Стравинского к Чайковскому? Чайковский всегда работал над общепонятным материалом (над имеющейся в обращении ходячей монетой), чуждаясь стилизаторства, и чувствовал как его эпоха, но это ему не мешало из данного всем созвучного материала создавать сильные по мысли и мастерству произведения, как это делали Скарлатти, Гендель, Бах, Гайдн, Моцарт и Бетховен. Мыслить о Чайковском как о каком то эмоциональном отщепенце и крайнем индивидуалисте нельзя. Безусловный секрет продолжающегося воздействия его музыки — в понятности ее оборотов и в ее непосредственной выразительности. Он чувствовал как все, но мыслил как мастер, производя отбор интонаций и конструируя их. Стравинский, выйдя из стилизаторски утонченной школы, замыкавшей все развитие русской музыки в тиски односторонне и узко понятого глинкаевского канона голосоведения и листингства, естественно из жизненной потребности должен был прийти к эстетическим лозунгам и проблемам иного порядка, инстинктивно помогая спонтанности творчества великих мастеров, их жизненно богатого мелоса и захватывающего массы слушателей симфонизма — процесса, переплавляющего явления мира в закономерно разворачивающееся музыкальное движение. Иначе говоря, Стравинский перешел из стадии творчества вообще в стадию искания сочувствующего слушателя — в стадию

обращения к «простым словам». Его музыка желает стать доходчивой ораторской речью — таким мне представляется путь, на котором возникала концепция «Эдипа».

Стравинский, как я уже говорил, сделался для Парижа и Люлли, и Глюком, и Керубини, но его творческая стихия долго была насыщена родиной, и прежние пронизательнейшие его произведения вызваны чутким ощущением русской жизни, в какой бы европейский наряд он их ни одевал и как бы ни стремился добиться опять таки свойственного русским художникам перевоплощения. Даже и в «Царе Эдипе» он дает на латинском языке, в интонациях, скованных слоگو-метрикой этого языка, все таки, свое, идущее от Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и Чайковского, художественно-реалистичное претворение глубокого, античного, общечеловеческого сюжета. Национально-этнографического материала в «Эдипе», конечно, нет, но музыкальный язык и арий, и речитативов, и причетов хора при всем обще-европейском «составе» и колорите мелоса и гармоний продолжает звучать так, как звучит наш современный язык, который остается русским при всем колоссальном заполнении его европеизмами. И если латынь слов «Эдипа» не может быть понятна у нас всем (хотя она крайне проста и вполне «переводится» музыкой и характером интонаций), то «латынь» музыкальная, т. е. использование «ходовых» универсальных оборотов, мотивов, фраз и ритмов в аскетически сжатой и ясной форме, действительно оказывается вполне общезначимой. Думаю, что манера пения и игры наших артистов дала бы «Эдипу» глубоко жизненное воплощение. Таким образом, предельная денационализация музыкального языка и всего плана, характера и стиля композиции «Эдипа» несколько не мешает этому произведению по выразительности своей приближаться к традициям русского художественного ре-

ализма, как они были развиты в музыке вышеупомянутыми мастерами, но на основе западно-европейских оперно-ораториальных форм, фактуры и материала. Латинская декламация в «Эдипе» вовсе не является литературно-классической, несмотря на суровую метричность ее. Но латынь все же усиливает ораторский пафос, присущий данному произведению. В сущности, этот ораторский пафос способствует музыкальному отбору соответствующих ему выразительнейших и типичных интонационных оборотов (вопрос и ответ, сомнение, утверждение и т. д.). Все это, однако, осуществляется на грани чистой мелодии и даже с замыканием музыки лирически важных моментов в трехчастные ариозо и развитые арии, ибо и в формальных схемах в «Эдипе» Стравинский не хочет выходить из пределов, давно ставшего общеусвоенным, классического конструктивного канона.

Подвожу итог: с «Эдипом» Стравинский уверенно вступил в фазу надиндивидуалистического творчества, стремясь выразить содержание общезначимой античной трагедии в звуковых простейших формулах, в широких обобщающих линиях и ритмах, в интонациях, представляющих собою новый отбор и новые комбинации классических и бытовых оборотов европейского оперного языка (вне-национального и вне-романтического) — главным образом, из опыта музыкально-ораторских форм XVIII столетия. Музыкальный язык «Эдипа» намечает современный конструктивный оперно-ораториальный стиль на старом фундаменте и в условиях общедоступности — не вульгарной (ибо интонаций современного бульварного и ресторанного музыкального жанра здесь быть не может), а обусловленной веками художественного отбора. В художественно-социальном плане — это опыт вхождения в область внеиндивидуалистической эстетики и шаг к выходу

из тупика субъективных исканий, как бы прекрасны и глубоки они ни были и как бы ни были ценны они как интонационные завоевания, обуславливающие дальнейшую эволюцию музыки. После «Эдипа» Стравинский написал еще два произведения в области театральной музыки. Я их уже называл. С ними творчество Стравинского входит в полосу еще незавершившегося кризиса. В «Аполлоне» процесс европеизации музыкального языка композитора продолжается. Но в «Эдипе» этот процесс был на пользу. Произведение не потеряло своей органичности. Причиной тому: упор на общечеловеческий сюжет, на волнующую даже современного слушателя трагедию Эдипа, а в музыке—как я уже указывал—упор на прочные формы оперного классицизма. С отказом от сюжетной тематики в «Аполлоне» рушится связь композитора с теми, кто ждет от музыкального театра этически ценного воздействия. Здесь Стравинский вступает на опасный путь воссоздания пышного придворного балетного спектакля для несуществующего в действительности аристократического театра ¹⁾. С «Аполлоном» и «Поделуем Феи» обрывается намечавшееся в «Эдипе» воссоединение композитора со слушателями, не принадлежащими к эстетствующей публике больших городов. Правда, и в «Эдипе» содержание его указывало скорее на идеалистическое обращение к человечеству вообще, чем на воздействие на конкретный определенный класс людей, путем проработки более совре-

¹⁾ В музыкальном плане пышная хотя и написанная для одних, струнных партитура „Аполлово“ вызывает мысль о претворении в современных условиях фактуры и идей музыки „vingt quatre violons du roi“—с одной стороны, а с другой—блестящее разрешение стилистических проблем, намеченных уже Чайковским в его классически скромной „Серенаде“ для струнного оркестра (Такова преемственная линия „Аполлона“).

менной и жизненной проблемы. Однако, это «Эдипа», при всей удаленности от нас самой трагедии, в сильной степени оправдывал произведение. «Аполлон» и «Поцелуй Фен» повисают в воздухе. Только в облике концертно-симфоническом (опять таки, поскольку тому не воспрещается насквозь пронизывающая эти сочинения давно изжитая театральность—мифологическая и сказочная) можно рассчитывать на сравнительное долголетие обоих балетов, и особенно в отношении второго балета, где темы Чайковского оживили ставший в «Аполлоне» сухим и безжизненным эсперантски-эклетиный мелос Стравинского.

Итак, путь от «Эдипа» пока что указывает на наступление критического периода в творчестве композитора «Весны» и «Свадебки». Кризис особенно заметен с точки зрения процесса установки на слушателя (время этого требует) в области музыкального материала и языка Стравинского. Он тесно связан с возникшим в последние годы во Франции стремлением музыкантов к простоте—к подавлению в себе индивидуалистической обособленности и к сужению творческих проблем в смысле ориентации на окружающую среду и ее насущные запросы. Это неоспоримо ценное само по себе стремление вскоре же перешло в стилизацию простоты и в обращение к забытым мелодистам Франции, к их изысканной лирике (например, к Гуно) и к имитации их материала, но в современном конструктивно жестком его преломлении. Балет «Аполлон Музагет» написан Стравинским в 1927 г. По своей тематике он тоже продолжает линию, прочно наметившуюся за последнее время в театральной музыке Запада: тяготение к античным сюжетам и мифологическим образам, в новом их претворении. В музыкальном отношении этот путь дал на ряду с посредственными опытами уже

много ценного. Назовем «Сократа» Сати (1920—1922) и «Антигону» Онеггера (1924—1927), как примеры, поскольку об «Эдипе» Стравинского уже была речь. «Аполлон» последнего, находясь таким образом на одном пути с «Эдипом», весьма от «Эдипа» отличается. Там классически оформленная опера-оратория, здесь балет типа сюиты (цепь вариаций и *pas de deux*), там напряженно изложенная трагедия, здесь, как сообщает сам композитор — пьеса без интриги, балет, в котором хореографическое действие развертывается согласно теме: «Аполлон—водитель муз, внушающий каждой из них ее искусство». Формы этого балета мельче, а мелос суше. Мастерское владение ансамблем струнных инструментов позволяет Стравинскому легко скрывать эти недостатки в партитуре, звучность которой отличается благородством, элегантностью и особого рода интенсивностью. Музыка «Аполлона» родилась из танца, но не непосредственно из мускульно-моторной природы танца вообще, а из стилизованной танцовальности—стилизованной или окристаллизовавшейся в линиях и формах балетной классики и рожденных ею музыкальных ритмо-формул и схем.

Балет начинается трехчастным прологом (рождение Аполлона): грациозное центральное *allegro* окаймлено медленным величавым *largo*. Это современное претворение прологов Люлли. Элементы классицизма Стравинского здесь налицо: жестковатая диатоника, героизованная, благодаря четкой античной метрике, инструментальная поступь и — главное — манера затушевывать простые (обычно просто тривиальные) последования и обороты переключениями привычных тональных функций и особого рода «сдвигами» мелодических линий. В «Аполлоне» Стравинский имеет дело с дряблым материалом—реминисценции старомодных мотивов классических придворных

балетов—и спрягает его по «новому синтаксису», делая это с изумительной изворотливостью и тонким вкусом. Однако, опрощение дается дорогой ценой: надо сказать прямо, Стравинский становится в позу «ретрограда по отношению к самому себе», и мелос «Аполлона» приобретает все отрицательные черты эсперанто — искусственно изобретенного языка, вплоть до неологизмов из Вагнера и мелодических оборотов чуть ли не из Пуньи. Почти вся музыка «Аполлона» обнаруживает досадное стремление соткать новую ткань из старых ниток. Слух то и дело натывается на «шпатель» дешевой, не перелицованной материи. С точки зрения искусного вращения мысли композитора на «острие ножа музыкально-хореографической тривиальности» нельзя не подивиться партитуре «Аполлона». Стравинский виртуозно преодолевает инертность косного материала, но тем самым фактура становится крайне изощренной и проблема опрощенчества терпит крах.

Общие замечания по поводу музыки отклонили меня от ее последовательного описания. Пролог является вместе с тем и первой картиной балета. Вторая картина начинается красивой элегантной вариацией Аполлона (соло скрипки). Здесь сказывается благодетельное влияние классицизма Чайковского, но не в смысле пассивного заимствования материала, а как дальнейшее развитие приемов оформления. Подобного рода метод находит свое блестящее приложение в последнем балете Стравинского («Поцелуй Феи»).

За вариацией Аполлона следует пластичное *pas d'action*—раздача Аполлоном даров музам—с очень тривиальной *b-dur'*ной мелодикой. В соединении с последующими четырьмя вариациями, хореографическим дуэтом—*pas de deux* Аполлона и Терпсихоры и пошловатой по материалу,

но типично дансатной кодой — упомянутое *pas d'action* составляет центральное музыкально-танцевальное содержание балета. Здесь немало нарядной музыки с пикантными мелодическими и гармоническими перестановками и необычными «сдвигами» обычных оборотов. Но в целом это все продолжает быть игрой с искусственной простотой в простую искусственность. Тут дело не в здоровом обогащении конструктивно ценного материала («Солдат», «Байка», «Пульчинелла», «Мавра»), а в опасном эстетском заострении никуда не годной, ветхой ткани чуть ли не эпохи незабвенного «Царя Кандавлад (один из пошлейших балетов Пуни). Конечно, Стравинский, как чуткий художник и большой мастер, подчиняет своему острому интеллекту все элементы подобного жанра и очищает их от наслоений, но спрашивается: к чему заниматься ренессансом форм классического балета в образах античного мифа, если чисто музыкальное мастерство уходит на борьбу, вернее, на жонглирование с ничтожным, внушаемым этими формами, материалом? Он борется упорно: избегает «квадратности», перемещает и видоизменяет трафаретные кадансовые обороты, разбивает свойственную схемам вариаций метрическую монотонность включением тактов различной длительности, заменяет привычный тонико-доминантовый нижний опорный голос более гибким и подвижным, добивается изощреннейшей двулйнности (тонко вычерченная мелодия и бас), вкусно слетает и сталкивает голоса — словом, партитура «Аполлона» как нельзя лучше обнаруживает лабораторию мастерства Стравинского. Больше: это — энциклопедия его мастерства. С лукавым видом он конструирует из обыденнейших элементов смелые новообразования, придавая им характер нарочито-наивных комбинаций и сообщая тривиальным оборотам несвойственные им функции. Интересно

и все же утомительно наблюдать за подобного рода стараниями большого мастера: а что, если все это лишь занимательная игра в тени, когда на стене отражаются причудливые образы, вызванные простейшими движениями пальцев?

Сказанное не должно умалять некоторых удачных достижений балета. Светлый облик Аполлона Музагета все же нашел свое красивое отражение в характеризующей его музыке. И первая меланхолически зыбкая и вторая — солнечная, в духе дифирамба написанная, вариация Аполлона безусловно свидетельствует об эволюции классицизма Стравинского. Самым же ярким симфоническим моментом надо бесспорно признать гимническую музыку апофеоза (восхождение на Парнас), служащую прекрасным завершением всей концепции и содержащую многообещающие элементы нового конструктивного действительно величавого в своей простоте стиля. В этом гимне оправдание «Аполлона». Слушая его, забываешь пеструю мозаичность и эклектизм остальных страниц партитуры, ибо здесь как в фокусе собрано все самое существенное, о чем говорит и не договаривает остальная музыка, скованная изжитыми безжизненными схемами.

Совсем иного рода последний балет Стравинского («Поцелуй Феи» по сказке Андерсена). Его музыкальный материал — заимствованные целиком или частично навеянные мелодии и интонационные обороты из сочинений Чайковского. Это является не очень выгодным сопоставлением для собственного мелоса Стравинского, потому что как раз те эпизоды «Поцелуя Феи», где композитор рискует выступить со своей мелодикой, звучат сухо и вяло, несмотря на обаятельный оркестровый наряд. Тем не менее весь балет оставляет впечатление и стилистической цельности и большей свежести в сравнении с «Аполлоном».

Основным руководящим напевом «Поцелуй Фею» является популярная мелодия «колыбельной песни в бурю» Чайковского. Ею балет начинается (изысканное лирическое вступление) и ею заканчивается, причем эта последняя трансформация указанной мелодии в финале балета открывает, благодаря исключительной прозрачности и воздушности ткани, новые перспективы в симфонизме Стравинского—это предчувствия симфонизма звучащего воздуха. Одна страница такой музыки заставляет забыть (как и заключительный гимн в «Аполлоне») всю театральнорежиссерскую наивную старозаветную драматургию балета и позволяет верить, что творчество Стравинского выйдет из критического периода блужданий на устойчивый путь.

Как поступает Стравинский с тематикой Чайковского и какие элементы музыки последнего он развивает и преобразовывает? Скажу вкратце, что в сравнении с подобным же опытом обращения к мелосу изысканнейшего итальянского музыканта XVIII века (Перголези), Стравинский в «Поцелуй Фею» поступает с заимствуемым материалом самостоятельнее и смелее. Можно сказать, что он гипотетически развивает звуко-идеи Чайковского, как бы предвосхищая, что и каким образом мыслил бы Чайковский в нашей современности. Стравинский изменяет его мелодические и гармонические обороты с расчетом заострить их рисунок, придать им суровый и даже суховатый отпечаток, снять с них преходящий след эпохи и вместе с тем вскрыть в них новые ценные качества. Эпигоны Чайковского обычно безвольно имитировали и повторяли на тысячу ладов то, что сам мастер выразил лучше их, Стравинский же, с присущей ему властью и с трезвой расчетливостью конструктора, острым взглядом своим выбирает в мелосе Чайковского наиболее упорные, крепкие и устойчивые эле-

менты и строит из них современное здание. Некоторые сходные приемы обработки, которые, будучи применены к дряблему материалу «Аполлона», сообщили ему сухость — здесь, в сочетании с богатой непосредственным чувством мелодикой Чайковского, содействуют органическому образованию нео-классического (по экономной и четкой фактуре, по суровой простоте и лаконичности форм и сдержанной экспрессии) стиля. Те страницы партитуры последнего балета Стравинского, с которыми мне удалось ознакомиться, подтверждают всецело впечатление от клавира. Основной лозунг инструментовки Стравинского — «ничего лишнего» и строгий рациональный расчет не только не разрушают сказочной поэзии, а наоборот ее освежают, уничтожая все вялое, нудно-сентиментальное и высушивая сладкую лирическую водицу. Это, однако, имеет здесь и обратную сторону. «Латинизация» мышления и языка Стравинского (деловитость, расчетливость, точное взвешивание желанного эффекта) порой отзывается насильственно на мелодике Чайковского, прививая ей сухость и трезвость за счет присущей ей нежности и легичности. В данном отношении Стравинский «вытаскивает» из тем Чайковского какую-то новую несвойственную им выразительность, стирая с них налет интеллигентского прекраснотушия и старомодной слезливости.

В «Поцелуе Феи» четыре картины. В первой преобладает лирическая настроенность. Как было указано, руководящей идеей служит мелодия «колыбельной песни в буре». Наряду с ней сюда влетены еще мелкие частицы мелодических оборотов Чайковского или же сочиняется новая музыка в их характере. Изысканные прозрачные гармонии, изысканный, но четкий рисунок мелоса, волшебная прелесть оркестровки создают в целом из этой картины привлекательный симфонический эпизод. Он непосредственно

сменяется оживленной и жизнерадостной жанровой деревенской сценой (вторая картина), — а на это Стравинский был и остался выдающимся мастером. Основная тема — из пикантного фортепианного *humoresque*'а Чайковского (его первая часть) — претворена в сочную и красочную оркестровую музыку. Материал этот, сам по себе задорный и свежий, звучит в остроумной и изобретательной переработке Стравинского еще задорнее и свежее. Очень ловко и неожиданно вплетается в эту ткань напев из «Детского альбома» Чайковского («мужик на гармонике играет») и за ним еще целый ряд находчивых оборотов. Красиво использована мелодия вальса «Ната»: ей придан своеобразный пасторальный оттенок. В число любимых приемов Стравинского здесь (как и в «Эдипе» и в «Аполлоне», а раньше в «Пульчинелле») входит не раз мною упомянутый прием уменьшения преобладания «септаккордной доминанты» в кадансах и обусловленного ею привычного назойливого тяготения. Прием этот можно назвать приемом «обнажения тоник». В приложении к материалу Чайковского он дает новый несколько терпкий колорит.

В описываемой жанровой сцене музыка движется ясно, свободно, просто, светло и радостно. После «Камаринской» Глинки, после ряда бытовых праздничных сцен в русских операх и симфониях, после «Петрушки» и внешних хоро-водов и игр в «Весне священной» самого Стравинского, здесь в «Подсуде Феи» еще раз возрожден этот жанр в новых свежих красочных интонациях без примеси причудливости и без нарочитой модернизации. Все же в сравнении с массовыми сочно декоративными сценами в «Петрушке» и «Весне» указанная сцена выглядит несколько скромнее, ее музыкальная живопись кажется более уютной и мелкой.

Третья картина — «на мельнице» — вводит слушателя в область любовной и игровой дозичьей лирики, в атмосферу

ласкового цветения молодости (линия от «Жар Птицы»). Здесь преобладают элементы романтических сказок и мечтаний Чайковского — область его фантастической музыки. Скерцозные темы (*scherzo humoristique* для ф. = п., «атомы» скерцо третьей симфонии и т. д.) выступают на первый план. Изысканно применена нежная мелодия «Альбомного листка» — тоже одной из популярнейших фортепианных пьес Чайковского. Начало же этой картины, повидимому, навеяно антрактом («сон») из «Спящей красавицы», но с самостоятельной музыкой Стравинского. Менее интересными по музыке эпизодами являются большой хореографический дуэт *pas de deux*, вариации и кода) и часть последней четвертой картины — об изумительном конце ее, финале балета, речь уже была. Мелодика хореографического дуэта страдает вялостью и бедностью. Опять искусственное музыкальное эсперанто! Особенно мучительно сухо вследствие своей мелодической надуманности *adagio*. Мила вариация, но — это уже издавна проторенный русскими композиторами путь, и Стравинский старается лишь по новому пройти давно затверженные уроки. Coda и здесь не преодолевает общей судьбы всех код классических балетов — она тривиальна и по материалу и по форме. Как в отношении вариаций и импозантной коды в «Аполлоне» тут также приходится ссылаться на нарядную звучность, прикрывающую нищету мелоса и дряблость концепции. Этот неинтересный эпизод (*entrée* и *pas de deux*) все же не в состоянии заглушить очарования напевности всей остальной музыки балета-сказки. Думается, что по всей вероятности данное произведение привлечет к себе симпатии всей европейской и русской публики не в своем театральном, а в концертно-симфоническом облике, в какой оно укладывается гораздо легче, чем вся музыка «Аполлона». В «Поделуе Феи» почти нет пестроты материала и языка,

этот балет стилистически цельнее и свежее. Именно здесь Стравинский вновь после «Пульчинеллы» блестяще разрешил проблему полной объективации творчества — творчества из данных вне-личного опыта, или творческого превращения чужого материала. Как это показательно для Стравинского — ученика Римского-Корсакова — и как характерно, что, именно, он — композитор, выросший из направления противоположного творчеству Чайковского (творчеству всецело личного, глубоко субъективного внутреннего опыта), пришел к мысли о включении материала Чайковского в круг своих творческих музыкальных концепций и — путем переключения некоторых интонационных функций в этом материале — перевел его в план современности. Иной вопрос, не преждевременна ли подобного рода попытка? Не рано ли рассматривать музыку Чайковского, многое из которой еще живет в человеческом сознании и воспринимается эмоционально, как переживание, как внутренний опыт, — не рано ли рассматривать ее только как конструктивный материал, как объект для новых изысканий и опытов? Музыка Перголези так удалена от нас, что в «Пульчинелле» неощутимо как раз то, что кажется странным в «Поделуе Феи» — переключение функций элементов в еще живой музыке. Ответа на это пока нельзя дать. Можно только верить в безошибочность инстинкта Стравинского, в его чуткость и в его предчувствие исторической необходимости, — свойства, которые подсказывают ему, что пора сделать так-то и то-то. Творчество Стравинского — форпост музыки. Его «Петрушка», «Весна», «Свадебка», «Солдат», «Эдип» — все это вехи вперед. Ближайшая судьба музыки балета «Поделуй Феи» покажет, насколько был своевременен этот опыт. Но во всяком случае он останется как первый опыт — первый в отношении музыки Чайковского (если

не считать инструментальных работ Стравинского при лондонской дягилевской постановке «Спящей красавицы»), но не первый в творчестве Стравинского вообще. Здесь я прихожу к выводу, которым мне хочется закончить мою книгу наблюдений (отнюдь не книгу итогов, ибо речь идет все время о творчестве современника) над музыкой великого мастера. Вывод этот такого рода: в творчестве Стравинского, как в творчестве, главным образом, объективного опыта и потому барометрически чутком к различению предстоящих музыкально-интонационных сдвигов и переговоров, всегда преобладало стремление к обновлению материала и отсюда к постоянной эволюции языка. Наша критическая эпоха, обогащенная к тому же еще успехами музыкально-исторических знаний и широким раскрытием перспектив музыкального опыта в прошлом, наряду с предчувствием богатых возможностей в будущем, вновь ставит смело проблему об использовании всего творческого интонационного опыта былых эпох, как ценного материала для нового строительства. В бытовой музыке по этому пути давно уже идет джаз, блестяще возродив лозунг импровизации. В музыке высшей интеллектуальной сферы, как и в музыкознании, проблемы материала и языка стоят впереди других. И здесь в творчестве своем впереди всех идет Стравинский.

Влияние творчества Стравинского пока трудно определить. Некоторое внешнее усвоение его, какое сейчас наблюдается в западно-европейской музыке, еще ничего не обещает. И если иностранцам более или менее нетрудно осознать те элементы искусства Стравинского, где ярко сквозят конструктивно-урбанистические тенденции нашего времени, где озвучена жизнь современного европейского города и где ее ритмы и динамика управляют движением музыки, то как проникнуть им в органические основы и в недра

его выдающихся произведений, выросших из ощущения стихийной музыки жизни и природы великой страны, его родины? К тому же не надо забывать, что даже в своих всецело европейско-урбанистических произведениях, Стравинский не может, все-таки, не оставаться русским наблюдателем и зрителем «иной» жизни и культуры, как бы ни стремился он с ней слиться и органически перевоплотиться в совершенного западника. Думается, что коренное усвоение его творчества и понимание его природы придет от наших композиторов. И насколько те серьезные оценки, которые и теперь уже приходится слышать у нас, далеки от всего, что слышно о Стравинском с Запада. Никакие «маски» Стравинского, никакой европейский наряд и вся его высоко культурная работа, равная, повторяю еще раз, работе других великих музыкантов-иностранцев, акклиматизировавшихся в Париже, не могут нас смущать. Поэтому и «Царь Эдип» и даже «Аполлон», не говоря уже о «Подлеце Феи, глубокосовершенные хотя и чуждые нам по своей тематике произведения. Стравинский может ошибаться в выборе, принимая те или иные интонации за простейшие «ходячие», всем понятные и потому максимально выразительные и «доходчивые» до всех слушателей, но самая идея творческого преобразования музыкального языка через трансформацию материала былого опыта представляется мне безошибочной и безусловно современной, потому что все музыкальное творчество нашей эпохи начинает выравниваться и приближаться к новым классическим (в конструктивном, а не в историческом и стилизационном смысле) идеалам, навстречу новому общественно-художественному сознанию.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	СТР.
От автора	1
Вместо введения	3
Ранний Стравинский	20
Весна священная	42
„Соловей“	86
На грани	111
Байка про лису, петуха да барана	147
„Свадебка“	181
Ценность творчества Стравинского	216
Сказка о беглом солдате и чорте	230
„Пульчинелла“	259
„Мавра“	272
Новый инструментальный стиль	306
„Царь Эдип“ и новые балеты	365

Цена 2 руб.

ПРАВЛЕНИЕ:

Ленинград, проспект 25 Октября, 50, телефон № 112-15.

СКЛАД ИЗДАНИЙ в Москве:

- 1) Акц. О-во „Международная Книга“, Кузнецкий мост, 18.
- 2) Музсектор Госиздата, Неглинный проезд, 14.