

И.МАРТЫНОВ

# МУЗЫКА ИСПАНИИ





И.МАРТЫНОВ

# МУЗЫКА ИСПАНИИ

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
МОСКВА 1977



**Мартынов И.**

**М 29** Музыка Испании. Монография. М., «Сов. композитор», 1977.

376 с. с ил.

Первая советская монография об испанской музыке освещает основные этапы ее исторического развития, рассказывает о формах и жанрах испанского фольклора, о крупнейших мастерах музыкального возрождения Испании — Педреле, Альбенисе, Гранадосе, Мануэле де Фалья. Читатель узнает также о музыке республиканской Испании. Одна из глав книги посвящена произведениям русских и европейских композиторов на темы и сюжеты из жизни Испании.

78И

М  $\frac{90105-206}{082(02)-77}$  478—76



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Испания — страна бурной исторической судьбы, войн и междоусобиц, в которых протекали десятилетия и даже века, что оказало огромное влияние на становление жизненного уклада и народного характера. В этих условиях складывались черты рыцарственности, смелого и гордого типа, запечатленного во многих произведениях искусства. И в то же время здесь утвердился монархический деспотизм в сочетании с сильным клерикальным гнетом — в Европе нигде не было такой жестокой и беспощадной инквизиции, как в Испании. Властители страны стремились к экспансии и расширили свое господство, включая Новый Свет, принесенный к стопам «католических королей» Христофором Колумбом. Сохраняя черты самобытности, испанцы усвоили немало у других народов, и особенно у арабов, — многовековая война не мешала воспринять от врагов многое, да и сами пришельцы оставили по себе память в замечательных архитектурных сооружениях, в испанском языке и музыке.

Как бы то ни было, замкнутость, обособленность чувствовались в Испании чуть ли не до конца XIX века. Стена Пиренеев надежно отъединяла их от Европы, даже от ближайшей соседки — Франции. Правда, Каталония и Прованс всегда имели разнообразные и очень прочные связи, но в целом страна во многом отличалась от Европы.

Можно привести множество свидетельств очевидцев. Среди них — Боткина, посетившего Испанию в 40-х го-



дах прошлого века (почти в то же время, что и Глинка), оставленное потомкам в путевых очерках.

Таинственность и необычность Испании влекла писателей, художников и композиторов разных стран в поисках сюжетов, образов, красок. Так возникали прекрасные произведения искусства, полные романтизма, подчас далекие от реальности из-за отсутствия непосредственных представлений о стране. Художественная испанистика явилась чем-то единственным в своем роде — ни одна другая европейская страна не стала предметом столь пристального внимания иноземных поэтов и музыкантов.

Это один из парадоксов, которыми так богата история испанской культуры. В стране имелись все предпосылки для возникновения большого и самобытного искусства, больше того — оно действительно было создано Сервантесом, Кальдероном и Лопе де Вега, Эль Греко, Веласкесом и Мурильо, чьи имена известны всему миру. Но что касается музыки, давшей в XVI веке Викторию Моралеса и Кабесона — композиторов, стоявших на уровне лучших достижений эпохи, то она не вышла по-настоящему на европейскую арену. Вплоть до конца XIX столетия Испания была представлена за рубежом не столько композиторами, сколько исполнителями и фольклором. Казалось, что композиторы разных стран говорили об Испании убедительнее, чем ее собственные.

Чары испанского фольклора увлекали многих — от Глинки до Дебюсси и Равеля, сумевших глубоко проникнуть в его сущность. Их произведения во многом послужили примером для деятелей испанского музыкального возрождения. Испанское в творчестве ряда зарубежных композиторов, во многом обогатив традиции музыкальной культуры страны, стало, таким образом, неотъемлемой частью этой культуры.

Так создавались специфические условия для развития испанской музыки нового времени, когда в ней появились композиторы, получившие широкое зарубежное признание, — Альбенис, Гранадо, М. де Фалья. Их деятельность открывала широкие перспективы для дальнейшего роста прогрессивных национально-демократических традиций, но общая обстановка, сложившаяся в европейском искусстве XX столетия, и в особенности трагические события второй половины 30-х годов, поставили непреодолимую преграду.



Возрождение испанской музыки во многом отличалось от аналогичных явлений в других европейских странах. Понять это можно лишь ознакомившись с главными жанрами и формами фольклора Испании и проследив, хотя бы вкратце, историческую эволюцию ее музыкального искусства. И, наконец, необходимо коснуться проблем европейской музыкальной испанистики. Все это существенно необходимо в монографии, посвященной в основном музыке XX века.

Еще одно. Печать «особости» лежит и на новой испанской музыке. Ее нелегко понять по-настоящему при всей кажущейся простоте, которая воспринимается подчас как наивная фольклорность. Общие эталоны здесь неприменимы: трудно сравнивать, скажем, Испанский танец Гранадоса с близким ему по жанру Венгерским танцем Брамса. Надо вслушиваться в испанскую музыку без всякой предвзятости и без преднамеренных аналогий. Надо преодолевать соблазны экзотического восприятия, подойти к ней как к глубоко своеобразному явлению, о котором не следует судить по эстетическим критериям других культур.

Здесь любители часто оказываются более чуткими, чем профессионалы, — об этом говорит успех, которым неизменно пользуется испанская музыка в широких кругах, воспринимающих её непосредственно. Интерес к ней и к ее истории возрастает, о чем говорят и работы советских музыковедов, посвященные композиторам Испании. Правда, наша музыкальная испанистика пока еще невелика по количеству названий, но в ней можно найти ряд важных суждений, по-новому освещающих то, о чем можно прочесть в трудах зарубежных музыковедов.

Богатейшее наследие испанского музыкального возрождения, которым были ознаменованы первые десятилетия нашего века, и составляет главное содержание этой книги. Мысль о ней зародилась под непосредственным впечатлением от творчества испанских композиторов, от испанской живописи, литературы и архитектуры и самой страны, привлекающей каждого суровой и нежной красотой, необычностью народного характера, сохранившего свои лучшие черты и в годы тяжелых испытаний. Все это полно глубокого своеобразия и красоты. И если книга введет читателя в круг образов испанской музыки, то автор сочтет задачу выполненной.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ИСПАНСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Испанский фольклор — один из самых самобытных в Европе — завоевал заслуженную известность во всем мире, став источником вдохновения для композиторов многих стран. Правда, их внимание привлекло далеко не все богатство его наследия, но и сравнительно немногие формы испанских народных песен и танцев, которые попадали в поле зрения, покоряли красотой и самобытностью, своей несхожестью с музыкой других европейских народов. Музыканты сразу приняли их как нечто близкое и дорогое. Тем большую роль играло народное творчество в самой Испании, где никогда не ослабевал интерес к его талантливым представителям. Испанские фольклористы собрали большой материал, записаны многие сотни и даже тысячи песен различных областей. Особенно много было сделано в конце XIX и первой половине XX века, когда вышли в свет монументальные фольклорные труды и сборники, решительно расширившие круг сложившихся представлений. И все-таки мы еще не можем оценить все сокровища испанского песенного и танцевального народного творчества.

Пиренейские горы отделили Испанию от остальных стран Европы не только в географическом, государственном, но и в фольклорном отношении — развитие народной песни и танца происходило в замкнутой среде, и общение с соседними народами затруднялось даже там, где, казалось бы, имелись необходимые предпосылки для расширения. Так, Прованс был близок Каталонии в языковой сфере, но нельзя сказать, чтобы он повлиял на



формирование главных особенностей ее фольклора, оставшегося вполне оригинальным. Арабы, долгое время владевшие почти всем полуостровом, оказали известное влияние на испанскую музыку, но оно не коснулось ее сокровенной сущности, ее коренных основ, определяющих черты стиля.

Многовековая борьба за независимость воспитала в народе волю к сохранению жизненного уклада, обычаев и культуры. Эта стойкость по отношению к внешним воздействиям сохранилась и по окончании Реконкисты, она определила впоследствии судьбу испанского фольклора.

Очаги испанского народного творчества в условиях Реконкисты были изолированы друг от друга. Такое положение во многом сохранилось и после ее окончания, что способствовало формированию местных фольклорных диалектов, часто совершенно непохожих друг на друга. Однако некоторые жанры — такие, например, как хота, возникшая в Арагоне, либо малагенья, дитя Андалусии, быстро преодолели областные границы и стали общеиспанским достоянием. Став известными в этом качестве, они отвлекли всеобщее внимание от других фольклорных явлений, столь же ярких, но знакомых лишь местному населению.

Разумеется, нечто похожее можно встретить и в жизни фольклора других стран, где также не все местные формы становились общенародными, хотя и несли в себе своеобразие художественных взглядов, и более того — восприятия жизни и мировоззрения. Но в испанских условиях это приобрело особое значение, и различие между отдельными фольклорными пластами оказалось очень большим. Черты самостоятельности особенно ярко проявились в фольклоре Андалусии. Но они, в сущности, не менее заметны и в народной музыке страны басков, Галисии либо Кастилии. При всем том в испанском музыкальном фольклоре есть и черты общности, его нельзя рассматривать как сумму различных местных явлений, так же как невозможно видеть в испанском языке сочетание отдельных диалектов. В разнообразии форм выступает общее начало характера и темперамента, которое и определило сущность испанского народно-музыкального творчества. Именно оно, а не необычность местных диалектов, и принесло ему мировое признание.



Истоки испанского фольклора скрыты в глубокой древности, о них удалось узнать немного, но и того, что известно, достаточно для констатации связей с культурами народов, населявших полуостров в эпоху, предшествовавшую римской колонизации. Кое в чем, например в фольклоре страны басков, как и в их языке, эти связи выступают очень ясно. Несомненны также и связи с музыкальной культурой вестготов, которая могла сохраниться в северных районах, устоявших перед натиском арабских завоевателей. Ее элементы вполне могли обрести новую жизнь в песнях и балладах суровой и героической поры, память о которой никогда не изгладится в сердце испанского народа. Но каковы бы ни были первоисточники испанского фольклора, он начал складываться во вполне самостоятельной форме, как и другие явления культуры в эпоху Реконкисты. В эту эпоху кристаллизовались черты интонационного строя и языка, характерные для Испании формы и жанры фольклора. Мы встречаемся с ними в самых старинных из сохранившихся записей народных мелодий, дающих представление об исходной точке многовековой фольклорной эволюции.

В XIII столетии в испанском народном творчестве сложилась форма романса. В нем отобразились жизнь и борьба народа, важные события Реконкисты, что определило героический характер многих популярнейших произведений этого жанра.

Романс стал летописью народной жизни<sup>1</sup>. Отсюда и многогранность его содержания, и его необычайная популярность — народ дорожил быстротой отклика на то, что его волновало и тревожило. Глубоко современный романс в лучших образцах обладал большой силой обобщения, делающей его явлением подлинно художественным. (Большое количество романсов сохранилось в собрании «Кантиги» Альфонса X, одном из важнейших памятников для изучения этого жанра.) Романс развивался параллельно с другими такими важнейшими

<sup>1</sup> «Нигде исторические судьбы испанского народа не отобразились с такою яркостью и полнотой, как в народном стихотворном сказе — «романсе», — пишет советский литературовед Ф. Кельин в статье «Испанский народный «романс» и романсеро гражданской войны». «Литературный критик», М., 1937, с. 125.



жанрами, как кансьон, тонада, вильянеско. Он связан и с расцветом инструментальной музыки, сочинявшейся для виуэлы, позднее — гитары. Словом, он оказал важное влияние на дальнейшее развитие испанской музыки, не говоря уже о его самостоятельной художественной и исторической ценности.

В советском музыкознании справедливо подчеркивается явно плебейский его характер, о чем свидетельствуют многочисленные высказывания современников<sup>1</sup>. Романс получил широчайшее распространение, оказал значительное влияние на становление различных фольклорных жанров.

Истоки мелодического стиля романса очень разнообразны — они и в старинных испанских формах, и в напевах трубадуров, проникавших из Прованса через Каталонию, и в григорианских напевах, и даже в отдельных интонациях восточной музыки. При всем этом романс не эклектичен, а напротив — очень целен, как явление именно испанской музыки. Можно сказать без всякого преувеличения, что романс явился вкладом Испании в сокровищницу средневекового фольклора Европы, где этот жизнеспособный жанр занял особое место, свидетельствуя о быстром формировании нового национального стиля.

Мелодии большинства старых романсов обычно развертываются в небольшом диапазоне, но поражают богатством вариантного развития интонаций, вообще характерного для испанского фольклора. Постепенно сложились различные областные типы и стили романсов. Они характерны и для других жанров испанского фольклора, так как создавались в районах, которые, как уже говорилось, продолжительное время оставались обособленными, разъединенными, со своими особенностями жизни и быта.

При всем разнообразии фольклорных форм, через них красной нитью проходило общеиспанское начало. Подобно тому как постепенно происходило объединение областей, складывалось единое государство, так и в испанском фольклоре все отчетливее выступали общие

<sup>1</sup> См. в кн.: Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1-я. М., 1953, с. 362.



черты, отличавшие его от творчества других европейских народов.

Конечно, тот испанский фольклор, который дошел до нашего времени в живой исполнительской традиции, складывался значительно позднее, уже в XVII—XVIII столетиях, когда возникли и утвердились его известнейшие формы и жанры. Об этом можно судить не только по записям, но и по претворению фольклора в произведениях испанских и зарубежных композиторов того времени. Он уже там представлен в своих типических качествах. Древние элементы неузнаваемо преобразились в живом творческом потоке и вылились в формы, распространившиеся далеко за пределы Испании и получившие всеобщую известность. Как уже говорилось, вплоть до эпохи музыкального возрождения фольклор представлял ее во всем мире больше, чем творчество испанских композиторов.

В течение долгого времени фольклор был главным хранителем национального начала, сильно потесненного в области концертной и театральной музыки. Более того, в его сфере происходил процесс своеобразной профессионализации, выдвигались поистине замечательные певцы и музыканты, которые не только были способны вызывать восторг и своего ближайшего окружения (кстати сказать, почти всегда умевшего разбираться в их искусстве и по-настоящему ценить его), но и могли с полным правом украсить любую концертную эстраду. Певцы и гитаристы были также создателями своей неповторимо оригинальной исполнительской манеры, влияние которой распространялось все шире. Можно напомнить в этой связи о певце и композиторе М. Гарсиа, перенесшем некоторые особенности народной манеры в профессиональное вокальное искусство. И это не единственный пример.

Формирование профессиональной традиции в фольклоре явилось весьма примечательным явлением испанской музыкальной жизни. Современный облик народного творчества во многом сложился под влиянием искусства выдающихся исполнителей и ансамблей. Все было тесно связано друг с другом — крупнейшие исполнители вырастали, осваивая фольклорные традиции, и сами, в свою очередь, обогащали ее новыми элементами, постепенно становившимися ее неотъемлемыми качествами.



Словом, здесь можно говорить о диалектическом взаимодействии двух начал, в такой форме, пожалуй, не имевшем места в других европейских странах.

Конечно, этот процесс протекал стихийно и не поддается схематизации. Далеко не все в нем было гладким, часто возникали противоречия. Они стали особенно явными в нашем столетии, когда бурный расцвет туризма вывел народных исполнителей на большую эстраду. Здесь неминуемо складывались свои каноны исполнения, появлялись штампы, сменявшие былую творческую непосредственность. Характерность испанского фольклора преобразалась в совсем иное: внешне эффектное, внешне темпераментное, выдававшееся за подлинно национальное. И беда не в том, что иностранцы принимали имитацию за подлинник, а в ее влиянии на жизнь истинного фольклора.

Не случайно М. де Фалья и Гарсиа Лорка организовали в 1922 году в Гранаде конкурс народных певцов: они хотели обратить на них внимание и одновременно отвлечь широкую публику от эстрадных подделок под испанский стиль. Фалья сетовал на то, что прекрасная традиция андалусской песни находится на грани исчезновения. Певцов осталось мало, писал он, — «то, что осталось от андалусской песни, представляет собой лишь печальную и жалкую тень того, чем она была и чем должна была бы быть»<sup>1</sup>. Он говорит об утере старинной фольклорной традиции, которая наблюдалась и в других европейских странах. Несколько раньше Барток и Кодай также сетовали на забвение старинной крестьянской песни. Опасения Фальи были, таким образом, обоснованными, но испанский фольклор все же не прекратил существования.

Большинство работ, посвященных испанскому фольклору, начинается с описания его местных форм, и это, как мы уже знаем, имеет реальное основание. Вместе с тем такое многообразие очень затрудняет задачу общего обзора, ибо обилие материала, притом крайне интересного, постоянно вызывает желание остановиться на деталях. Мы вынуждены поэтому вкратце рассказать о фольклоре отдельных провинций, выделяя крупным пла-

<sup>1</sup> Ф а л ь я Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971, с. 56.



ном лишь то, что приобрело общенациональное значение и стало предметом особо пристального внимания композиторов, в частности — мастеров новой испанской школы. Здесь придется говорить главным образом о фольклоре Кастилии, Арагона и Андалусии. Именно в этих краях возникло большинство форм и жанров народной музыки, перешагнувших местные пределы и даже — границу Испании. Это не означает, конечно, что фольклор других областей менее самобытен, но он остался в значительной степени местным достоянием, в то время как, например, хотя или сегидилья несут в себе качество национально-художественной обобщенности, определяющее громадную популярность этих танцев во всей Испании.

Обзор испанского фольклора обычно начинают с провинций Севера, и в этом есть глубокий смысл — ведь именно здесь, в труднодоступных Кантабрийских горах, никогда не ступала нога завоевателя, сохранялся последний оплот независимости, а вместе с тем и народного творчества. Кроме того, здесь жили и живут баски и каталонцы, которые внесли в общую культуру Испании нечто свое, неповторимое.

Страна басков населена древним народом, сохранившим черты быта и культуры. Их язык необычайно своеобразен и во многом загадочен для филологов. Их обычаи во многом напоминают о давно прошедших временах. Таковы состязания певцов и танцоров, танцы со шпагами, такова знаменитая игра — пелота, которая собирает множество зрителей. Любимый танец басков — аурреску. Это, собственно говоря, сюнта из четырех танцев, следующих друг за другом, названная именем первого. В нее входят также контрапас, сортсико, ариньяринь. Начинаясь спокойным и неторопливым движением, аурреску заканчивается стремительной пляской. Черты рыцарственной галантности сочетаются здесь с ярким темпераментом нового времени. Аурреску танцуют под звуки любимых инструментов басков — чисту (род флейты) и барабана, чьи удары, подчеркивающие характерную пятидольность мелодии, вызывают в памяти метрику греческих и особенно болгарских танцев, таких, как рученица, хоро.

Очень интересны песни басков, интонационно связанные с особенностями языка (все песни силлабичны,



чем резко отличаются от других форм иберийского фольклора), отмеченные благородной простотой мелодического рисунка и сдержанностью выражения. Если говорить о ладовых особенностях народной музыки басков, то, наряду со строгой диатоникой, в них можно встретить повышенную IV ступень, чередование повышенного и пониженного звука, придающее некоторым мелодиям ориентальный характер. Трудно сказать, является ли это наследием древности, к которой восходит появление народа басков, либо одним из следов арабских влияний, сохранившихся и в других областях Испании. Во всяком случае, песни и танцы басков отмечены полной самостоятельностью стиля.

Каталония, как и страна басков, во многом отличается от остальной Испании. Здесь говорят на собственном языке (близком к провансальскому), и здесь обращает на себя внимание своеобразие обычаев и фольклора. Его записи сохранились с XVI столетия, по ним можно судить о связях с Южной Францией (типично провансальские песни альба были распространены также и в Каталонии) и о раннем проявлении национальной самобытности. Черты средневековой романтики сочетаются в песнях с реалистическими картинками народной жизни, с лирическими, а иногда и драматическими образами. Многие старинные песни и баллады связаны с именем графа Арнау, ставшего впоследствии героем одного из произведений Ф. Педреля — каталонца по происхождению.

Р. Лапарра в очерке об испанском фольклоре пишет о песнях Каталонии, что в них есть близость не только к Провансу, но и к Мурсии, а через нее к арабской музыке (это чувствуется особенно в некоторых мелодиях Балеарских островов). Возможно, что и так, но отсюда не следует, что можно говорить о каком-то стилистическом конгломерате — характер каталонского фольклора вполне оригинален, как это показывают, в частности, его танцевальные жанры, встречающиеся только здесь, и нигде больше.

Самым распространенным каталонским танцем является сардана. Ее танцуют по кругу, неспешными шагами сначала влево, затем — вправо. Музыка сарданы плавная, спокойная по характеру, диатоническая, как и большинство каталонских мелодий:





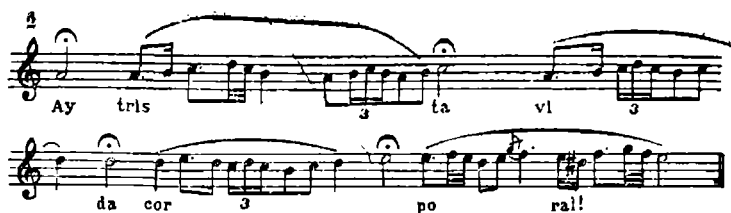
Сардана имеет много местных разновидностей. Рядом с нею широко распространен танец с палками, также идущий в умеренном движении. Оба танца исполняются под аккомпанемент флавикола — маленькой флейты, которую музыкант держит одной рукой, в то время, как другой играет на тамборсильо. Типичным инструментом является также гайта — род волынки. Все это создает оригинальную звуковую атмосферу каталонского народного музицирования, сохранившуюся и поныне, несмотря на наплыв экспортных мелодий, как и повсюду обезличивающих массовый музыкальный быт. Каталонцы обладают, однако, чувством самостоятельности, которое помогло им сохранить и своеобразие родного фольклора.

В нем особенно широко представлены разнообразные танцы, в том числе — хота, которая приобрела здесь значительно более сдержанный характер, чем в ее родном Арагоне.

Вместе с уже названными песнями, раскрывающими широкую гамму народных переживаний и чувств, все это входит в фольклорную сокровищницу Каталонии. По интонационному строю и характеру воплощения образов это очень оригинальная часть фольклора Иберийского полуострова.

К югу от Каталонии лежат провинции Леванта — Валенсия и Мурсия. В их фольклоре отчетливее, чем на севере, хотя и не так как в Андалусии, чувствуется ориентальное влияние, проявляющееся и в ладовом строении мелодий, и в украшающей их орнаментике. Здесь также сохранились старинные напевы, в частности — связанные с мистериями Эльче, о которых будет подробнее сказано в следующей главе. Некоторые из таких мелодий выделяются широтой интонационно-вариантного развития, раздольностью течения звукового потока. Типичный пример — авторская мелодия из Эльче, которую приводит Педрель:





В Мурсии широко распространены танцы — малагенья де ла Уэрта и малагенья де ла Мадругада, в которых плавная мелодия украшена тонкой, даже изысканной орнаментацией чисто восточного характера, что подчеркивается также появлением интервала увеличенной секунды. Здесь уже чувствуется непосредственная близость к Андалусии.

Возвратимся, однако, на север — в Астурию и Галисию, где сохранилось немало старинных мелодий испанского фольклора, возможно восходящих в своих истоках ко временам вестготов. Р. Лапарра приводит одну из них, напоминающую, по его мнению, знаменитое соло английского рожка из вагнеровского «Тристана». Это, действительно, великолепный образец народного творчества, чистый по стилю, строгий по настроению. Это Иберия, во всей оригинальности колорита и характера ее древних мелодий. Как и многие подобные ей напевы, она исполняется на гайта гальега — галисийской волынке:



Мелодии астурийских песен своеобразны по рисунку — строгость общей линии старинных напевов сочетается с богатством мелизматики. Существенная особенность этих песен в «интенсивности выразительности



и лиризма»<sup>1</sup>, которые так впечатляют при знакомстве с ними. Их характер прекрасно выражен в знаменитой «Астуриане» М. де Фальи.

Фольклор Галисии также очень древнего происхождения. Именно в этом краю могли сохраниться подлинные черты старой мелодической традиции. Ведь нынешняя Галисия была последним оплотом испанцев, устоявшим против арабского нашествия и оставшимся в стороне от иноземных влияний, — слишком велико было там чувство отчужденности к врагам, стоявшим у дверей. Записи галисийского фольклора сохранились в «Кантигах» Альфонса Мудрого. В них мы находим типические обороты, каденции, диатонические лады, которые встречаются и в позднейших песенных и танцевальных мелодиях Галисии. В статье Д. Тренда об испанском фольклоре, помещенной в словаре Грова<sup>2</sup>, отмечается, что в песнях Галисии есть черты близости григорианским напевам: в ладах, мелодических формулах и каденциях. Возможно, что именно песни были первоосновой и для возникновения культовых мелодий, существовавших в этой горной стране.

Типичная форма галисийского фольклора — алала, песня не связанная с танцем. Как и в Астурии, она часто сопровождается аккомпанементом гайта гальега. Для песен Галисии обычна форма альборады — песни, воскрешающие образы раннего утра (от исп. alba — заря, рассвет), подобная встречающейся в Каталонии и также связанная с провансальским жанром альба. В фольклоре североиспанских областей есть, таким образом, черты общности: население этих стран постоянно общалось друг с другом, знакомилось с песнями и танцами, сохраняя при этом самостоятельность своего фольклора.

В народном творчестве всех районов Испании, о которых шла речь, раскрылись черты характера и эстетические вкусы, сложились стилистические нормы, определяющие своеобразие этих мелодий. Некоторые из них так и остались формами местных диалектов, другие вы-

<sup>1</sup> Preciado D. Folklore español. Música, danza y ballet. Madrid, 1969, p. 88.

<sup>2</sup> Grove's dictionary of music and musicians, v. III, 5-th Ed., London, 1954, p. 368—372.



шли за родные пределы, привлекли внимание композиторов, в том числе и зарубежных (можно привести пример разработки интонаций баскских мелодий в Первом фортепианном концерте и Трио М. Равеля). Но при всей самобытности и красоте североиспанского фольклора, его формы не приобрели общенационального значения. Формы общеиспанского творчества появились прежде всего в Кастилии и Арагоне, что можно понять, вспомнив о роли, которую сыграли эти провинции в объединении испанских земель, а затем и в Андалусии.

Сама кастильская природа — каменистые плоскогорья и неприветливые горы, а по соседству равнины, сожженные беспощадными солнечными лучами, — положила отпечаток на характер населения, а вместе с тем — и на их песни и танцы. Огромную роль здесь сыграли и исторические судьбы этой земли, хранившей и приумножавшей национальные традиции. Здесь сложился и классический испанский язык, который именуется *el castellano*. Все способствовало и сохранению старого пласта фольклора. Здесь также в почете гайта, на которой исполняются старинные мелодии, проникнутые сдержанностью, даже строгостью лирического выражения. Без фольклорных сокровищ Кастилии невозможно представить себе испанскую музыку, хотя для многих иностранцев она олицетворялась скорее в страстных напевах и вихревых ритмах Андалусии, воспринимающихся как нечто качественно отличное, даже противостоящее. Однако на самом деле это не полярная противоположность, а предельно четкое и обобщенное выражение различных сторон национального характера и темперамента.

До нас дошли записи старых кастильских песен, сделанные в XVI столетии Салинасом. Они характерны обилием фригийских каденций и чередованием метров  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{6}{8}$ . В окрестностях Бургоса встречаются и мелодии в размере на  $\frac{5}{8}$ , как и в музыкальном фольклоре Леона, Старой и Новой Кастилии и Эстремадуры. Самый характер типических танцев свидетельствует об их старинном происхождении. Пример — агудо. Его танцуют не прикасаясь друг к другу: девушка — с опущенными вниз глазами, движения строги, как и сам напев волынки. Черты архаичности есть и в руэде, идущей в размере  $\frac{5}{8}$ . Но рядом с этим Кастилия, вместе с Арагоном,



стала родиной одного из самых жизнерадостных и темпераментных танцев — знаменитой хоты.

Хота сделалась поистине общепанским танцем, она существует во множестве разновидностей, не говоря уже об обработках, сделанных композиторами различных стран, покоренных ее горделивой красотой и бурным темпераментом. Известная с давних времен, она продолжает жить и поныне, бесконечно варьируясь в формах, но сохраняя дух радости и веселья, которые так полюбились испанскому народу. Это — одно из тех созданий народного творчества, где оно раскрывается во всей своей яркости и самобытности.

Хоту танцуют в быстром темпе, ее музыка идет в размере  $\frac{3}{4}$ , имеет характерные ритмоформулы гитарного сопровождения, изобилующего вариантами основной темы. Можно даже сказать, что именно с хотой во многом связано развитие вариационной техники испанских гитаристов. Это было верно подмечено и развито Глинкой в его замечательной «Арагонской хоте». Блестящей техникой варьирования мелодии хоты привлекает и «Испанская рапсодия» Листа. Не случайно композиторы обратились к разработке мелодий этого народного танца — хота являлась для них музыкальным символом Испании. Она воспринимается в этом качестве и поныне.

Едва ли есть необходимость приводить здесь пример мелодии этого танца — они на слуху у всех любителей музыки. При всей простоте строения, хота отличается оригинальностью облика. Ее трудно сопоставить с каким-либо другим танцем.

Р. Ланарра считает возможным происхождение хоты от какого-то мавританского прототипа, связывает ее с именем арабского музыканта Абена Хоты, изгнанного из Валенсии. Возможно, что это имеет какое-то основание, возможно, что Хот был известным исполнителем уже существовавшего в то время танца, но как бы то ни было, хота в том виде, который мы знаем, проникнула чисто испанским темпераментом, в ее музыке не сохранилось следов ориентальных влияний, так ясно выступающих в других мелодиях андалусского фольклора. И в ладовом, и в ритмическом отношении хота принадлежит к подлинной иберийской музыкальной сфере.



Существует немало разновидностей хоты: рабалера, голондрина, сарагосана, фематера и другие. Все они идут в трехдольном размере —  $\frac{3}{4}$ , либо  $\frac{3}{8}$ , а квадратные построения мелодии создают основу для четкого рисунка танца — легкого, изящного и одновременно энергичного, а в кульминации бурного. Особенность хоты, как и сегидильи, составляют чередование гитарного наигрыша и вокальных строф — еще один пример тесной связи песни и танца, характерной для испанского фольклора. Вокальный куплет (*copla*) является центральным эпизодом танца, где мелодия обычно принимает более плавный и спокойный характер, но ритм и темп движения сохраняются. В напеве хоты нередко появляется колоратура. В таком виде танец стал украшением народных праздников Арагона, да и всей Испании<sup>1</sup>.

В популярности с хотой соревнуется сегидилья, родиной которой является Кастилия (точнее Ла Манча), хотя она известна почти во всех провинциях Испании.

Сохраняя трехдольную структуру, сегидилья значительно отличается в разных областях интонационным строем. Сегидилью танцуют в народе под аккомпанемент гитары и кастаньет, она всегда сопровождается пением: куплеты чередуются с пляской, давая исполнителям возможность собраться с новыми силами. В этой форме сегидилья зафиксирована и в записях Глинки, чутко уловившего типические черты испанских песен и танцев.


Глинка записал сегидилью в Мадриде с голоса погонщика мулов (см. пример 4). Это свидетельствует, что она широко распространена не только в деревне, но и в кругу горожан. Мелодии сегидильи звучали в бесчисленных спектаклях — сарсуэлах и тонадильях и, как и многие другие, подвергались переработке для эстрадного исполнения. Сегидилья привлекала внимание и крупнейших испанских композиторов: не раз встречается она в произведениях Альбениса и Фальи, великолепно передавших характер этого живого и красивого танца, остроту его ритма и своеобразие интонаций.

<sup>1</sup> Ценнейшие записи песен и танцев ряда провинций Испании содержатся в кн.: Schindler K. Folk music and poetry of Spain and Portugal. New York, 1941.





Для многих зарубежных любителей музыки типичной формой испанского фольклора выступает болеро. Но оно, как уже говорилось, не является подлинным созданием народа, хотя и было принято им и вошло в бытовой репертуар. В болеро есть, конечно, чисто испанские черты, но этот танец может служить лишь примером сложного перекрестного воздействия народного и профессионального искусства. Болеро стало основой бесчисленного множества произведений испанской и зарубежной музыки, среди которых выделяется «Болеро» Равеля, как истинный апофеоз этого танца. Не случайно Равель, отлично знавший испанскую музыку, обратил внимание на болеро — несмотря на искусственность происхождения, оно стало выражением национальной характеристики. Это было во многом связано с тем, что в основу болеро положена ритмическая формула:

 типичная и для других испанских тан-

цев, в том числе и сегидильи. Часто этот рисунок становится в мелодиях болеро еще более дробным:





Болеро интересно и разнообразием форм, и интенсивностью прорастания первоначального интонационно-ритмического зерна. Чрезвычайно интересен сам процесс формирования нового жанра, который сумел стать жизнеспособным. Это подтверждается постоянным обогащением основной формы болеро, в котором, так же, как и в некоторых других жанрах испанской музыки, композиторы нашли богатый источник вдохновения.

Мы коснулись вкратце фольклора северных и центральных областей Испании. Все они, при всей самостоятельности и несхожести, в целом резко отличаются от Андалусии, где сложились совсем иные формы народной музыки, привлекающие внимание необычностью и своеобразием ладового, интонационного и ритмического облика. В андалусийском фольклоре привлекает чисто южный темперамент, романтическая взволнованность, приобретающая подчас патетический характер. Не случайно композиторы испанского возрождения с такой любовью разрабатывали андалусские мелодии, не случайно их вдохновенным почитателем был Гарсиа Лорка, как, впрочем, и многие другие испанские писатели и поэты. И сейчас фламенко и канте хондо пользуются исключительной популярностью. Это можно понять, вспомнив об удивительной оригинальности народной музыки Андалусии, действительно — на редкость яркой и оригинальной, и все же она не должна заслонить сокровищ фольклора других областей Испании: каждая из них пленяет неповторимостью своего облика.

Естественно, что именно в Андалусии, последней из испанских областей освободившейся от арабского владычества, сохранились особенно явные ориентальные элементы. Кроме того, там можно говорить и о влияниях цыганской песни и танца. Конечно, цыгане жили и в других местах, но именно эта южная провинция Испании стала их излюбленным пристанищем, и до сих пор квартал Триана в Севилье или ряд улиц в Гранаде носят чисто цыганский характер. Напоминая об этом, нельзя, однако, забывать об испанской основе, на которой возник весьма своеобразный андалусский фольклор, не являющийся ни мавританским, ни цыганским. Справедливо говорится о цыганских элементах стиля фламенко, но ведь он сложился в Испании и не существует в других странах, в то время как цыгане живут повсюду. В этой



связи можно вспомнить Бартока, говорившего, что цыгане переинтонируют местную музыку, то есть творят фольклор на местной основе.

Интересные соображения о влияниях, сказавшихся в процессе становления испанской музыки, высказывает М. де Фалья, ссылаясь на авторитет Педреля, указывавшего, что ориентализмы, сохранившиеся во многих песнях, свидетельствуют о следах воздействия византийской культуры. Имеются в виду регламентированные обрядовые формулы, «применявшиеся в церквях Испании... вплоть до XI столетия, до эпохи, когда была введена римская литургия в чистом виде»<sup>1</sup>. С нашей точки зрения, Фалья преувеличивает роль культовой музыки в формировании стиля народной песенности, но отдельные элементы могли перекочевать из одной сферы в другую, и из Византии, действительно, могли проникнуть восточные интонации.

На Педреля ссылается также и Гарсиа Лорка, приводя его слова из предисловия к «Сборнику народных песен», где ориентализм испанского фольклора объясняется «глубоким влиянием древней византийской цивилизации на нашу нацию». Однако, опираясь не только на научные трактаты, а и на свое непосредственное, часто интуитивное восприятие андалусской музыки, он стремится установить и другие связи, сопоставляет ее, а особенно такой жанр, как сигирийю, с «музыкой, популярной в Марокко, Тунисе и Алжире, где ее называют словами, волнующими сердце каждого жителя Гранады, — «музыка гранадских мавров»<sup>2</sup>. Он имеет в виду андалусский стиль арабской музыки, совершенно самостоятельный от канте хондо, но, возможно, соприкасавшийся с ним в своих истоках. В создании этого стиля огромную роль сыграли музыканты, переселившиеся после падения Гранады в Африку; возможно, что они находились ранее в непосредственном контакте и с творцами канте хондо. Во всем этом еще много невыясненного, здесь открывается поле для исследовательской работы, которая поможет лучше уяснить и происхождение, и самостоятельность каждого из этих видов на-

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 49—50.

<sup>2</sup> Г а р с и а Л о р к а Федерико. Об искусстве. М., 1971, с. 56.



родного творчества, исторически связанных и одновременно разъединенных. Не исключена, в частности, возможность восприятия арабами элементов древних культур — вестготской, римской, а может быть — даже иберийской, еще сохранявшихся в народе в эпоху мусульманских завоеваний. Все эти музыкально-исторические вопросы еще ждут разрешения.

Возможно, что в часы долгих бесед и споров у поэта и композитора сложилась общая точка зрения относительно происхождения андалусского фольклора. Они полагали, что черты византийского литургического пения сохранились особенно в таком жанре, как сигирийя. Фалья имеет в виду ладовую структуру, древний энгармонизм, то есть «деление и подразделение звуков, усиливающие ладовое тяготение вводных тонов», а также «отсутствие в мелодической линии метроритма и богатство модуляционных отклонений»<sup>1</sup>.

Фалья логично замечает, что эти черты свойственны и мавроарабской песне, которая, однако, появилась в Испании значительно позднее, и поэтому едва ли есть основания для объяснения их только привнесенными извне влияниями, они могли, как мы уже говорили, сочетаться с уже существующими элементами, усиливая их значение в общей сфере фольклорной реальности. Так думает и Педрель, на которого Фалья ссылается для подкрепления своих суждений. И все же, он не склонен приуменьшать связи с музыкой андалусских мавров, ибо в ней «существуют элементы как ритмические, так и мелодические, происхождение которых мы тщетно искали бы в первоначальном испанском литургическом пении»<sup>2</sup>.

Раздумывая о характерных составных элементах андалусского жанра, несводимых только к возможным византийским и арабским влияниям, Фалья приходит к выводу, что они связаны с музыкой цыганских племен, прочно обосновавшихся в городах Андалусии в давние времена. При этом он подчеркивает, что цыгане, селившиеся в предместьях, духовно сближались с местным населением, их даже стали называть «новыми кастиль-

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 50.

<sup>2</sup> Там же.



цами», отличая от кочевников. Интересно отметить в этой связи, что в трилогии «Пиренеи» Педреля носителем патриотической идеи выступает цыганка. Фалья считает, что в тесном общении оседлых цыган с местным населением и возникли характерные черты андалусского народного творчества, которое сложилось «как результат действия всех упомянутых факторов и не является монопольным творением ни одного из народов, принимавших участие в его формировании. Именно андалусское начало служит первоосновой канте хондо; усваивая разнородные воздействия, оно строило и формировало этот новый музыкальный стиль»<sup>1</sup>.

Другими словами, Фалья рассматривает возникновение стиля канте хондо как результат перекрестных воздействий на основное население Андалусии, которое было испанским и создало традицию еще до прихода завоевателей арабов и кочевников цыган. На испанской основе и происходило стилевое органическое объединение различных элементов. Композитор видит андалусский фольклор как явление подлинной испанской культуры, не забывая в то же время о множественности элементов стиля. Точка зрения замечательного композитора противостоит узконационалистическим концепциям, стремившимся отгородить испанское от иноземного непроницаемой стеной ложно понятой самобытности. Подобные взгляды менее всего применимы к Андалусии, которая с давних пор была перекрестком путей разных народов. В то же время Фалья справедливо подчеркивает испанскую природу андалусской музыки, при всем значении для ее формирования песенных культур других народов.

Невозможно представить себе андалусскую музыку без гитары. Конечно, этот инструмент распространен по всей Испании, но именно на юге он обрел особый облик, виртуозность и стиль исполнения. Гитара слилась с поэтической душой Андалусии. Как говорит Гарсиа Лорка, страстный почитатель родной музыки: «Можно ли найти лучший выход для страсти, чем излить ее в шесть лирических вен этого труднейшего инструмента?»<sup>2</sup>. Он

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 52.

<sup>2</sup> Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве, с. 157.



посвятил ему строки одного из своих замечательных стихотворений:

Начинается  
плач гитары.  
Разбивается  
чаша утра.  
Начинается  
плач гитары.  
О, не жди от нее  
молчанья,  
Не проси у нее  
молчанья!..

*(Перевод М. Цветаевой)*

Магия гитары неотразима не только для андалусцев, какими были Гарсиа Лорка и Фалья, не только для испанцев, но и для вообще каждого, кто чуток к голосу музыки. Глинка был покорен искусством знаменитого Мурсиано, старался уловить своеобразие народной музыки Андалусии, и гитара была его верным проводником в этом удивительном и необычном мире. Она сохранила всю силу своего очарования и поныне.

Гитаристы Андалусии относятся к своему инструменту как к чему-то одухотворенному. Каждая из шести струн гитары имеет для них не только особую тембровую выразительность, но и свой психологический характер, и исполнители мастерски пользуются их возможностями. К этому надо прибавить высокое мастерство варьирования фактуры, во всех изменениях всегда несущей качество эмоционально насыщенной: характерные ритмические формулы обретают у настоящих гитаристов силу завораживающего воздействия.

Гарсиа Лорка писал о гитаре и в рецензии на концерт известного гитариста Сайнс де ла Маса, вдохновившего поэта и на создание поэтического цикла «Шесть капричос». Поэт отдает должное искусству современного исполнителя, но не забывает творчества его предшественников — испанских гитаристов XVI века, подчеркивает народно-демократические основы этого искусства. Он пишет: «Грубоватые, полные страсти мелодии, выкованные народом, подхватывались гитаристами и исполнялись при дворе, где эти песни приобрели нежность и утонченность... Страстный, мужественный юноша силой своего нервного и трепетного темперамента за-



ставил нас восхищаться этими старинными цветами»<sup>1</sup>. Это соответствовало эстетическим канонам Гарсиа Лорки. Он высказывал их и в поэтической форме, в стихах, посвященных музыке, в том числе — особенно любимым им напевам канте хондо. Поэт был их подлинным энтузиастом, утверждая, что «в Испании нет ничего, абсолютно ничего, равного этим песням по стилю, по настроению, по верности чувства»<sup>2</sup>. Андалусец по происхождению и по складу своего великолепного дарования, он имел право на эти слова.

О роли гитары в искусстве канте хондо говорил М. де Фалья. В практике народного исполнительства он различает два эффекта: «ритмический, который является внешним и потому непосредственно воспринимаемым, и эффект чисто ладогармонический»<sup>3</sup>. Первый, по его словам, хорошо знаком музыкантам, значение второго «едва осознавалось композиторами (за исключением Доменико Скарлатти) вплоть до относительно недавнего времени», хотя представляет собой «одно из чудес народного искусства»<sup>4</sup>.

Мануэль де Фалья различает мавританскую и кастильскую гитары. Исполнители на первой играют «щипком, зацепляя струны», в то время как на второй играют приемом расгеадо (удар кончиками пальцев по струнам. — И. М.), которого и сейчас придерживаются в народе<sup>5</sup>. Фалья, как и Гарсиа Лорка, также был страстным апологетом гитары и придавал большое значение разработке ее характерных приемов в музыке испанских композиторов, ставя им в пример Глинку и Дебюсси.

Кроме гитары в Андалусии встречается также шестиструнная бандуррия (ее строй: *Gis-Cis-Fis-H-E-A*) и лютня (с тем же строем). Еще в начале нашего века гитара являлась в Андалусии основой музыкального воспитания, имела здесь такое же значение, как фортепиано в других странах. Гитара была и осталась неизменным спутником испанского народно-бытового музицирования.

<sup>1</sup> Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве, с. 156.

<sup>2</sup> Там же, с. 62.

<sup>3</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 61.

<sup>4</sup> Там же, с. 62.

<sup>5</sup> Там же, с. 63.



Огромное богатство форм андалусского фольклора можно отнести к одному из двух главных типов — фламенко и канте хондо. Они различны и, в то же время, близки друг к другу, оба представляют музыку южной Испании во всем мире. Они тесно связаны с танцем, но существуют также и в чисто песенных формах (особенно — канте хондо). Андалусия богата выдающимися исполнителями фламенко и канте хондо, известными далеко за пределами Испании.

Основные жанры фламенко — малагенья, гранадина, ронденья, севильяна — сложились в своих типических особенностях в XVIII столетии, но несомненно ведут свое происхождение от более ранних прототипов. В истории фламенко многое остается неясным, но большинство исследователей полагает, что его возникновение относится еще ко временам арабского владычества. Проследить многовековую эволюцию фламенко во всем переплетении его течений и форм очень трудно тем более, что она проходила в сложных исторических условиях, на земле, где завершилась долгая борьба западной и ориентальной музыкальных культур. И впоследствии жанр фламенко постоянно видоизменялся и обновлялся, вплоть до нашего времени, когда он вышел на туристскую эстраду, где приобрел новые черты, довольно далекие от народного искусства. Однако многие ладовые и ритмические особенности сохранились и в этой форме фламенко, с которой чаще всего встречаются в Испании иностранные туристы.

Возвращаясь к вопросу о происхождении фламенко, необходимо снова напомнить о его цыганских элементах, органически вошедших в стиль. Р. Лапарра пишет: «Некоторые цыганские певцы воспитывались в соприкосновении с андалусцами, в то время как те воспринимали цыганское очарование. В этом сочетании возникали тонда, либнана, канья, поло и т. д.»<sup>1</sup>. Вероятно, это действительно объясняет многие особенности очень сложного процесса формирования различных форм и самого стиля фламенко.

<sup>1</sup> Laparra R. La musique et la danse populaires en Espagne. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Paris, 1920, p. 2398.



Во всяком случае оно неразрывно связано со всей атмосферой Андалусии, и не только ее цыганских кварталов, либо непередаваемой прелестью Альгамбры, но и всего уклада жизни этой провинции, где черты испанского характера выступают по-иному, чем в Кастилии или Галисии. Фламенко и канте хондо — это роскошные и своеобразные цветы, выросшие на испанском древе под солнцем юга. Это глубоко своеобразное явление, покоряющее удивительной импульсивностью, богатством фантазии и блеском, подчас подчеркнутой эффективностью. Но это не только внешнее качество, ибо в основе лежит подлинный темперамент.

В исполнении мелодии фламенко изумляют почти импровизационная свобода, богатство ритмических контрастов, подчеркивающие его глубочайшую эмоциональность, его истинную патетичность, иногда подводящую к надрыву. В многочисленных описаниях исполнения мелодий фламенко можно прочесть, что оно начинается вздохом, за которым следует вся гамма эмоциональных оттенков: частые повторения слогов приводят к другому куплету, более оживленному, но по большей части также печальному.

Скорбный пафос звуков, похожих на сдержанные рыдания, внезапные контрасты, подчиненные строгой неуклонности ритмов гитары, выступающей равноправным партнером голоса, — все это типично для стиля фламенко. При надлежащем исполнении его мелодии производят впечатление высокого благородства, в них слышится проявление большого и искреннего чувства, чуждого аффектации. При всей кажущейся непосредственности и ясности, этот стиль очень труден для постижения, он требует глубокого проникновения в его строгий порядок, который на первый взгляд кажется произволом: импровизационное начало, так сильно выраженное в искусстве фламенко, всегда подчинено строгим требованиям логики его развития, формируется на основе более общих стилистических закономерностей.

Существует много различных жанров фламенко. Прежде всего это знаменитая малагенья. Она идет в трехдольном размере, в сопровождении остигатного гитарного ритма, отличается характерностью интонационных поворотов и каденций, которые нередко встречаются и в музыке соседних провинций, например — Мурсии:





Рядом с малагеньей назовем фанданго (также идущее в трехдольном размере, как, впрочем, и большинство испанских танцев), гранадину, ронденью, севильяну (в наименовании этих танцев — как и в малагенье — указывается на их местное происхождение), петенеру, а также многие другие разновидности стилистического феномена фламенко. При всех отличиях, они объединены ритмической живостью, общностью эмоционального тона и той свободой мелодического рисунка, не чуждого хроматических инкрустаций и неожиданных сдвигов, которые нередко считаются чертами общенационального стиля. Но фламенко является лишь одним из ответвлений испанского фольклора и даже в пределах Андалусии не может претендовать на безраздельное господство: рядом с ним существует такое исключительно своеобразное явление, как канте хондо (буквально глубокое пение).

Восторженный гимн в честь канте хондо пропел Гарсиа Лорка: «Велика была мудрость нашего народа, когда он дал ему это имя: наш канте хондо поистине глубокий, глубже всех колодцев и всех морей, омывающих земные материки, глубже нашего сердца и глубже голоса, который его поет, ибо глубина канте хондо почти беспредельна. Он пришел к нам... от первого плача и от первого поцелуя»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве, с. 61.



По всем данным, канте хондо гораздо старше, чем фламенко. Он связан с древними и еще не прослеженными до конца истоками. Некоторые испанские музыканты, в том числе Мануэль де Фалья, считают возможным искать их в далеской Индии. М. де Фалья изложил свое мнение в брошюре, посвященной канте хондо, вышедшей в Гранаде в 1922 году. Он не был фольклористом, но отличное знание канте хондо, почерпнутое у гранадских певцов и гитаристов, в сочетании с начитанностью в основных трудах испанского музыковедения (прежде всего — его учителя Педреля), делают его небольшую работу необходимой для понимания сущности одного из интереснейших и необычных явлений испанского народного творчества. В ней привлекают наблюдения большого композитора, глубоко проникнувшего в суть стиля, характера и духа канте хондо, развивавшего его элементы в своем творчестве.

Мы уже знакомы с высказываниями М. де Фальи о происхождении ориентальных элементов испанской народной музыки. В канте хондо он видит единственную в европейской музыке преемственность «традиций древних восточных народов». Категоричность этого суждения может быть оспорена, но указание композитора на древние прототипы канте хондо исполнено глубокого смысла.

Не случайно Фалья проводит аналогию между канте хондо и классической индусской музыкой, не предусматривающей «постоянного местоположения самых малых интервалов (полутонов нашего темперированного строя) в звукорядах (гаммах). Появление этих интервалов, нарушающих однородность в последовательности звуков, зависит от повышения или понижения голоса, диктуемых выразительностью слов песни»<sup>1</sup>. С этим связано и часто применяемое портаменто, создающее «бесконечные градации звуковысотности».

Воспроизведение этой особенности андалусской музыки очень трудно даже для композитора с самым чутким слухом. Вспомним хотя бы Глинку, по его собственным словам, не славившего с разработкой андалусских мелодий. Кстати, две из них вошли в его записную книжку, свидетельствуя о том, что он внимательно изучал музы-

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 53.



ку Андалусии в Гранаде и Севилье. Не исключена возможность, что он услышал «Куплет Фанданго» и «Цыганскую песню» (так обозначены две страницы испанской тетради Глинки) от знаменитого Мурсиано. Вторая из записей Глинки особенно интересна, ибо несет в себе ряд характерных элементов стиля, верно схваченных и зафиксированных русским композитором: речь идет о сопоставлении натурального и повышенного звука и о свободе ритмического построения.

Подводя итог размышлениям об особенностях канте хондо, Фалья утверждает, что в нем, как и в древних восточных напевах, музыкальный звукоряд вытекает из того, что можно назвать «речевой гаммой». Пользуясь принятой у нас терминологией, можно уточнить — речь идет об использовании бесконечного разнообразия речевых интонаций, что играет огромную роль в пении вообще, а в канте хондо приобретает едва ли не главное значение, ибо этот «поток голоса» (слова Гарсиа Лорки), его страстная речитация имеет интонационный рисунок, который к тому же во многом меняется от одного исполнения к другому. И именно в этих деталях выступает сущность выразительности канте хондо. Здесь действительно перекидывается мост к музыке восточных народов, в частности — к утонченной выразительности гибких, почти не поддающихся фиксации интонаций индусских певцов.

Интересны в этой связи соображения, высказанные в уже упоминавшейся статье об испанском фольклоре в словаре Грова. Ее автор склонен думать, что восточные влияния сказываются «скорее на манере исполнения, чем на самой музыке; это примитивная манера пения (близкая «гокетам» и другим средневековым приемам), которая была преувеличена цыганскими певцами»<sup>1</sup>. Как не вспомнить опять высказывание Бартока о том, что цыганские музыканты переинтонируют произведения народного творчества. В той же статье устанавливаются черты сходства между гитарным сопровождением мастеров канде хондо и, как это ни странно, — манерой Скарлатти. Более того, утверждается, что в сонатах итальянского композитора встречаются ритмические обороты,

<sup>1</sup> Grove's dictionary of music and musicians, p. 371.



эффекты гармонии, которые, по мнению автора статьи, «могли возникнуть только при слушании хороших гитаристов из Андалусии».

Фалья считал наиболее типичным образцом канте хондо цыганскую сигирийю, а рядом с нею — поло (особенно популярное в XVIII столетии) и солеару. Их исполнение сопровождается выкриками — «Ай!», «Лели, лели!» и, конечно, знаменитым «Оле!», без которого невозможно представить себе испанскую песню-пляску. «Оле!» — в этом возгласе звучит и одобрение, и поощрение к еще большей стремительности — таким нарастанием заканчиваются обычно и андалусские пляски. «Оле!» является необходимым организующим элементом танца, и здесь снова вспоминается Восток, причем не только арабский — нечто подобное можно встретить у народов Балканского полуострова и Кавказа. Может быть, все это восходит к какому-то общему и очень древнему истоку.

Во всяком случае можно согласиться с теми, кто указывает на древнее происхождение канте хондо, а заодно и удивиться, что его традиция сохранилась в Андалусии вплоть до первых десятилетий нашего века. Правда, в 1922 году Фалья с горечью писал об утере былого ладового богатства, ритмической гибкости и естественной выразительности исполнения, на смену которой пришла искусственная орнаментика, любование экзотикой. Речь идет о вытеснении из музыкального быта старой фольклорной традиции, что наблюдалось и в других странах. И все же даже в этих условиях конкурс канте хондо, организованный в 1922 году Гарсиа Лоркой и Фальей, выявил отличных певцов и показал жизненность жанровой традиции.

Канте хондо — прежде всего мелодический стиль, тесно связанный с особой исполнительской манерой. Эта манера проста и органична, как сама потребность лирического высказывания.

Можно сказать, что чисто музыкальное начало в мелодиях канте хондо тесно связано с психологическим, и именно это делает их прекрасными и неотразимо впечатляющими.

В мелодиях канте хондо часто встречаются «подразделения» меньшие, чем западный полутон, и поэтому они не могут быть записаны в традиционной европейской



музыкальной системе», — пишет современный исследователь<sup>1</sup>. Поэтому при разработке мелодий канте хондо постоянно приходится идти на компромисс с требованиями темперированного строя. И все же удалось вернуть богатую гамму оттенков канте хондо и передать его истинный характер, о чем мы еще будем говорить в дальнейшем. Гибкость мелодической линии, построенной на интервалах натурального строя, тесно связанной с интонациями речи, своеобразное воплощение идеи Мусоргского о «мелодии, творимой говором» (разумеется, в испанском духе) — вот в чем, по мнению знатоков канте хондо, заключается его основная особенность.

Важную роль в исполнении народных певцов играет «повторение до одержимости одной и той же ноты», при котором «разрушается всякое ощущение метроритма, что создает впечатление поющей прозы, тогда как в действительности словесный текст песен — стихотворный»<sup>2</sup>.

Второй характерной особенностью мелодического стиля канте хондо является, по мнению Фальи, диапазон, по большей части ограниченный секстой. Эти напевы всегда построены на последовании более узких, чем в темперированном строе интервалов, в них часто встречаются также вокальное портаменто и глиссандирование. Гарсна Лорка имел право, сравнивая фламенко с канте хондо, указать на преобладание в первом из них ходов на широкие интервалы. Обычный для мелодий канте хондо сравнительно небольшой диапазон сексты заполнен тонкими переливами звучаний, что придает ей изысканную, но в то же время и естественную выразительность.

В общем же канте хондо, как и фламенко, явился удивительно органичной формой выражения чувств жителя Андалусии, который, по словам Лорки, «либо шлет гордый вызов звездам, либо целует рыжую пыль своих дорог». Эта самобытность не помешала андалусскому фольклору завоевать широчайшую популярность во всем мире, как в подлинных формах, так и во множестве композиторских обработок.

<sup>1</sup> Preciado D. Folklore español, p. 85.

<sup>2</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 54.



В заключение хочется напомнить слова предисловия к «Лирике», в которых раскрывается сущность стиля андалусской народной музыки: «...Канте хондо создают два человека: гитарист — токаор и народный певец — кантаор, как их называют в Андалусии. Монотонный плач гитары с медленным нагнетанием ритма и тревожными диссонансами, прерывистая синкопированная мелодия, полная задыхающихся пауз, должны помочь кантаору обрести особое творческое состояние, близкое к экстазу. И тогда каждое слово песни становится актом трагедии. Традиционное андалусское «Ай!» может стать криком боли, или нескончаемым плачем, или еле слышным вздохом; каждый вздох превращается в целую музыкальную фразу»<sup>1</sup>. Трудно прибавить что-либо к этим точным словам!

Есть еще одна очень важная область испанского фольклора — песни национально-освободительного движения, помогавшие народу в часы тяжелых испытаний, воодушевлявшие его на бой за правое дело. Эти песни многочисленны, они несут в себе огромное общественно-историческое содержание. Уже в начале Реконкисты эта тема нашла выражение в бесчисленных романсах и вильяंसико — героические мотивы появлялись в них, пожалуй, гораздо чаще, чем в фольклоре соседних европейских народов. Романс полюбился народу, их распевали повсюду, а некоторые из них время от времени возрождались в новых условиях, снова участвуя в народной борьбе.

Большое количество таких песен возникло в XIX столетии, которое принесло испанскому народу столько бедствий, связанных в первое десятилетие с нашествием наполеоновских армий, а затем с длительной гражданской войной. Жестокая эпоха, запечатленная в гениальных офортах Гойи, вызвала новую фольклорную волну. Героизм испанского народа, мужественно сражавшегося с врагами, не склонившего головы перед ними, нашел выражение во множестве песен того времени.

Они слагались повсюду. Р. Митхана говорит, что каждый город и каждый эпизод борьбы имел своего «скромного Тиртея».

<sup>1</sup> Гарсиа Лорка Ф. Лирика. М., 1965, с. 13.



Испания запела патриотические песни, по большей части сложенные безымянными авторами, подхваченные и отшлифованные народом. По большей части эти песни слагались в популярных жанрах — хоты, сегидильи, сарданы и других — в зависимости от области.

В испанском народном творчестве происходил тот же процесс, что и в других странах, когда в остродраматический момент их истории в старые мелодические и жанровые формы вкладывалось новое, актуальное содержание. В потоке событий, поглощавших главные творческие силы народа, не оставалось времени для кристаллизации нового стиля, песни часто были далеки от совершенства классических образцов, но они были жизненно необходимыми, а иные сохранили значение как музыкально-исторические документы эпохи.

Достаточно напомнить о знаменитом «Гимне Риего», получившем всеобщее распространение начиная с 1820 года. Это также создание неизвестного автора (предполагают авторство военного дирижера Санчеса, гитариста Уэрты и других). В этой мелодии зазвучали новые для испанской песни интонации, напоминающие «Марсельезу», и такая переключка не вызывает удивления: события французской революции продолжали волновать сердца испанцев, несмотря на трагические события, связанные с нашествием Наполеона. «Гимн Риего» являлся глубоко испанским по духу и характеру слов и музыки, и именно это сделало его символом революционно-освободительной борьбы народа, что с новой силой проявилось во время войны 1936—1939 годов.

В это время как никогда раньше была велика потребность в боевых песнях, и они создавались повсюду во множестве, по горячим следам событий. Воскресли многие старинные романсы, вдохновленные борьбой за независимость, с новой силой зазвучал «Гимн Риего», ставший теперь Гимном Испанской республики. А наряду с этим складывалось множество песен, непосредственно связанных с событиями гражданской войны. Как и раньше, к старым мелодиям сочинялись новые слова, но вместе с этим никогда не прекращалось мелодическое творчество народа, более того — в нем происходили важные и сложные процессы переинтонирования и новой трактовки фольклорных жанров.



О них пишет советский литературовед — испанист Ф. Кельин в статье 1937 года: «Поэт-профессионал, вышедший из рядов интеллигенции, органично входит в народную песенную среду и обогащает последнюю техническими приемами и средствами высокого технического мастерства; с другой стороны, благотворная глубокая связь с народным творчеством обогащает и углубляет творчество поэта-профессионала»<sup>1</sup>. Действительно, в годы гражданской войны взаимодействие народного и профессионального творческого начала приобрело исключительное значение и определило многие важные черты новых фольклорных явлений.

В статье советского музыковеда Г. М. Шнеерсона, опубликованной в 1938 году, говорится о мелодии песни бойцов республиканской армии, «которая имеет ту же структуру, что и хота», но «постя в двухдольном размере»<sup>2</sup>. Автор статьи правильно связывает изменение метроритма с новым характером и содержанием песни (наблюдение тем более ценное, что оно было сделано по горячим следам и показывает, таким образом, быстроту отклика на события, активность самого процесса народного творчества).

Разумеется, боевые песни складывались прежде всего на основе испанского фольклора. Однако в них все отчетливее слышались и другие интонации. И это вполне естественно — ведь много песен было принесено в Испанию бойцами интернациональных бригад, их мелодии быстро усваивались и становились всеобщим достоянием. Глубокий след оставили фронтовые выступления замечательного немецкого певца и антифашиста Э. Буша. Широкое распространение получили среди бойцов и населения сборники интернациональных бригад, в которые вошли песни многих народов, в том числе и советские, они часто становились в один ряд с испанскими, становились близкими и любимыми — как, например, «По долинам и по взгорьям». Если прибавить, что народ подхватывал также и новые песни испанских композиторов (одной из самых популярных стала песня «Стальные ко-

<sup>1</sup> Кельин Ф. Испанский народный «романс» и романсеро гражданской войны. «Литературный критик», 1937, № 7, с. 209.

<sup>2</sup> См. в статье: Михайлов Г. Ритмика в испанской народной музыке. «Советская музыка», 1938, № 7, с. 100.



лонны» Карлоса Паласио), что все это влияло на его творчество, находившееся в процессе бурного развития, то станет ясной вся сложность процессов становления нового фольклора, возникавшего в условиях героической борьбы за свободу.

Сейчас трудно нарисовать полную картину — фольклор этих лет по большей части остался незаписанным и опубликованных материалов слишком мало для того, чтобы охарактеризовать даже отдельные звенья процесса, не говоря уже о более широких обобщениях. Но несомненно, что взлет народного творчества пробудил активность, не угасшую и поныне, много лет спустя после грозных событий. Итальянский музыковед С. Либеровичи, посетивший Испанию уже в 60-е годы, сумел записать много песен антифашистской борьбы, которые продолжают жить в народе. Более того, он встретил там песенные всходы<sup>1</sup>. Песня живет — порукой этому богатство чувств и фантазии народа, создавшего чудесный мир песен и танцев. Испанский фольклор — один из самых богатых и оригинальных в мировой сокровищнице народного творчества.

<sup>1</sup> См. кн.: Liberovici S., Straniero M. *Canti della nuova resistenza spagnola (1939—1961)*. Einaudi. Torino, 1962. В ней помещены записи мелодий и текстов песен, сделанные в 1960 году в Испании, рассказывается об их исполнителях, о трудных условиях жизни песен протеста в условиях франкистского режима.



## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ПУТИ И ПЕРЕКРЕСТКИ ИСПАНСКОЙ МУЗЫКИ

Чтобы правильно понять особенности развития испанской музыкальной культуры, необходимо напомнить некоторые общие факты. Пиренейский полуостров — крайний юго-запад Европы — с давних пор был мостом между Европой и Африкой, по которому проходили разные народы, что и положило неизгладимый отпечаток на формирование испанской нации и культуры. Древнейшее население (давшее название полуострову) — иберы — смешалось с кельтами, пришедшими сюда около 600-го года до нашей эры. Постепенно сложился кельто-иберский язык, в какой-то мере, быть может, близкий современному языку басков. В третьем веке до н. э. полуостров был покорен римлянами, принесшими свою культуру и обычаи. Латынь стала основой формирования нового языка, распространившегося повсюду, за исключением страны басков, упорно сохранявших свой язык и обычаи. Римляне господствовали до 414 года, когда Испания была завоевана вестготами.

Вестготы создали государство со столицей в Толедо, развивали свою культуру. От них и сохранились первые письменные памятники музыкальной культуры Иберийского полуострова: в Codex d'Azagra (VII век) находится старейшая из дошедших до нас испанских мелодий. Как предполагают испанские исследователи, напевы амврозиянских гимнов сочетались в культовых песнопениях с восточными, в том числе — византийскими, интонациями. Так возник стиль мозарабской литургии, пережившей блестящий, но краткий период расцвета — приблизительно с 633 по 711 год. Образцы мозарабских



песнопений (в невменной нотации, до сих пор неподдающейся расшифровке) можно найти в старинных кодексах, например, — «Вестготский гимнарий». Наряду с культовой получила распространение и светская музыка; унаследованная от римлян, она сурово преследовалась церковниками, но продолжала привлекать внимание народа. До нас дошли многочисленные изображения певцов и исполнителей на различных музыкальных инструментах<sup>1</sup>.

В VIII веке королевство вестготов пало под ударами арабских завоевателей, которые овладели почти всем полуостровом, за исключением небольшого горного района на северо-западе. Отсюда и началась национально-освободительная война, так называемая Реконкиста, продолжавшаяся почти семь веков и положившая неизгладимый отпечаток на всю историю Испании. Главные этапы Реконкисты — взятие Толедо Альфонсом VI (1085), снова установившего здесь столицу, и покорение Гранады (1492), завершившее борьбу испанцев за освобождение от иноземного ига.

Говоря о становлении испанской музыкальной культуры, следует учитывать не только эти важнейшие события, но и арабские влияния. Кордовский халифат, существовавший с 756 по 1236 годы, был крупнейшим культурным центром. При дворе халифов собирались ученые, поэты, музыканты, изучавшие античное наследие. Влияние арабской культуры проникало через военные, а впоследствии и религиозные барьеры. Несмотря на рознь и вражду, отделявшие пришельцев от коренного населения, невозможно игнорировать арабское влияние в испанской музыке, хотя, конечно, оно не могло быть определяющим.

В связи с этим надо напомнить, что в Кордове существовал неизменный интерес к музыке, здесь стремились сравняться с Багдадом, откуда приглашались на постоянную работу известные музыканты. Так, в 822 году в Кордову приехал знаменитый Зириаб, ставший основоположником так называемого андалусского стиля арабской музыки (от *El Andaluz*, как называли арабы покоренную ими часть полуострова). Сочиненные им 24 му-

<sup>1</sup> О музыкальной культуре вестготов см.: Subira J. Historia de la música española e hispanoamericana. Barcelona, 1953, p. 50—66.



бы считаются и поныне классическими произведениями этого жанра. При дворах Кордовы и Гранады музыка достигла высокого уровня развития.

Она процветала также и в Севилье. До нас дошли имена многих исполнителей и теоретиков, создателей музыкальной культуры, чьи традиции не утратили жизненности и продолжают развиваться в арабских странах северо-западной Африки.

Арабские (мавританские) влияния сказались достаточно отчетливо и в испанском фольклоре (особенно — андалусском), и в инструментарии (от арабов в Испании да и вообще в Европе появилась лютня). К этому надо прибавить, что арабские элементы дают себя знать и в испанском языке, где укоренилось до 10% арабских слов, и в архитектуре — так называемый стиль мудехар, не утративший значения до нашего столетия: его образцом может служить арена для корриды, сооруженная в Мадриде в конце 20-х годов. При всем этом культура оставалась национальной, что отчетливо проявилось в «золотой век» испанской музыки, каким явились XV и XVII столетия.

Возможно, что арабская музыка оказала влияние и на дворцовый быт завоевателя Толедо Альфонса VI. И уж конечно, борьба с арабами дала множество тем и сюжетов, без которых невозможно представить себе историю испанской музыки и литературы. Словом, здесь возникает много интересных аналогий, которые можно наблюдать и в наши дни — например, в сопоставлении стилей испанской и андалусской музыки, распространенной и сейчас в странах Магриба.

После взятия Толедо общая обстановка для развития национальной культуры стала более благоприятной, но самобытность музыки оказалась под угрозой. Традиции мозарабского стиля отступали под натиском григорианского пения, появившегося в Испании в XI столетии. Борьба между ними приобрела весьма необычные формы. Известно, например, что вопрос о формах культового пения решался дуэлью на одной из толедских площадей! Там же в 1090 году состоялся «огненный суд», из которого григорианские манускрипты вышли невредимыми. Утверждение григорианского стиля было связано со все усиливавшейся властью католической церкви. Музыка вступала в новую фазу развития,



резко отличающуюся от предшествующей, но потребовалось несколько веков, чтобы появились на основе григорианского хорала типично испанские произведения.

В то же время начинают складываться характерные жанры народного творчества — романс и вильянско, зарождается и музыкальный театр. Взятие Толедо было отмечено грандиозным праздником, в котором музыканты принимали самое активное участие. К этому времени светские песни слагались уже не на латинском, а на испанском языке, что говорило об их распространении в широких массах.

На испанском языке распевалось и большинство романсов, в которых, особенно в ранних формах, важную роль играло элическое начало. Затем в романсе появились и чисто лирические мотивы, но в общем он сохранял связь с широкой общественной проблематикой. Испанская романсовая лирика не грешила излишним субъективизмом.

При всей самобытности, жанр романса имел и черты известной общности с песнями провансальских труверов, проникавшими в Каталонию и Кастилию. В Испании был даже король-трувер — Педро II. Об увлечении искусством труверов рассказывается и в первой части оперной трилогии «Пиренеи» Ф. Педреля. Композитор считал это важным и необходимым для характеристики музыкального быта эпохи. В Испании были восприняты традиции жанров пасторали и вакейрос, сказывавшиеся вплоть до конца XIV столетия, когда в Провансе искусство труверов уже пришло к упадку.

Это показывает общность некоторых особенностей европейского музыкально-исторического процесса. Но за Пиренеями все принимало иной характер.

В становлении романса и испанской национальной культуры надо выделить эпоху Альфонса X Мудрого. Этот король был музыкантом, от его времени сохранился знаменитый сборник «Кантиги», включающий 401 произведение. Возможно, что это была компиляция, составленная по королевскому указу, но несомненно, что некоторые кантиги были написаны самим Альфонсом. Это важный музыкально-исторический источник, многие страницы которого явно свидетельствуют о фольклорном происхождении. «Кантиги» обозначили большой этап в развитии национального искусства. Как спра-



ведливо пишет А. Саласар: «Всеобщий принцип распев- того слова состоит (в них. — И. М.) в том, чтобы не допускать отступлений от естественной просодии»<sup>1</sup>. Другими словами — вокальная мелодия формируется в «Кантигах» в тесной связи с особенностями родного языка. В этот период испанская музыка еще не была подавлена диктатом инквизиции, и сборник короля Альфонса остался памятником культурного Ренессанса, связанного с успехами национально-освободительной борьбы. Следует добавить, что в 1254 году Альфонс Мудрый учредил кафедру музыки в Саламанкском университете. От него дошел до нас и теоретический трактат, пополнивший довольно большой список испанской литературы этого рода.

Можно сказать, что к этому времени уже были созданы предпосылки для утверждения испанского стиля как в области практики, так и в области теории. Отсюда намечалась далекая перспектива к достижениям «золотого века». Но в целом испанская музыкальная культура еще оставалась в значительной степени замкнутой в своей среде, что не мешало ей создавать ценности, имеющие отнюдь не местное значение.

Таковы многочисленные музыкально-теоретические трактаты, появившиеся в XIII—XIV столетиях. Конечно, ряд вопросов трактуется в них в духе средневековых воззрений. Но есть в них и много нового, как, например, в блестящем определении сущности музыкального искусства, данном в трактате «Ars magnum» Раймонда Люлля (ок. 1235—1315):

«Музыка — искусство, изобретенное для предписания согласия нескольким голосам в едином пении, так же, как и единой цели многим принципам; и потому ее определение ссылается на определение как согласия, так и принципа. Так же, как плотник представляет в уме фигуру арки и поэтому может воплотить ее в действительность, так же и музыкант сознает в своем интеллекте порядок голосов и воплощает его в реальность средствами, которые обычны для всех музыкантов в их практике»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Salazar A. La musica de España. Buenos-Aires, 1950, p. 203.

<sup>2</sup> Lulle Raymond. Ars magnum, c. XLIX, p. 278.



Здесь утверждается конструктивно-созидательное начало музыки, ведущее в будущее, приобретшее исключительно важное значение в полифоническом стиле. При всем рационализме, Р. Люль был во многом близок пифагорейцам с их мистической концепцией гармонии сфер.

Среди испанских теоретиков выделяется Бартоломео Рамос де Пареха (ок. 1440—1524), профессор Саламанского, а затем (с 1482 года) Болонского университетов. В Болонье был опубликован его знаменитый «Трактат о музыке», возможно — первая печатная книга, посвященная музыкально-теоретическим проблемам. В ней высказано много новых и смелых мыслей, подвергнуты сомнению суждения некоторых из крупнейших средневековых авторитетов, в том числе — Боэция и Гвидо Аретинского. В частности, Пареха предлагал ввести равномерную настройку квинт и кварт, что предвещало идею темперации. Не все его идеи были сразу восприняты современниками, но в дальнейшем он оказал значительное влияние на развитие композиторской и теоретической мысли.

В XIII столетии в Испании появляются зачатки музыкальной драмы в форме религиозных представлений, главным образом рождественских пасторалей, где примитивное действие сочеталось с пением гимнов. При появлении волхвов нередко вводился восточный элемент. Создавались мистерии и на другие сюжеты — жертвоприношение Исаака, Иосиф, проданный в рабство братьями, Добрый пастырь и т. д.

Особо интересны мистерии, которые регулярно устраивались в селении Эльче начиная с 1266 года ежегодно 14 и 15 августа на специальном помосте перед церковью. Мистерии дошли до нашего времени, но сопровождающая их музыка, вероятно, относится уже к XVI столетию и принадлежит различным композиторам. Р. Митхана отмечает еврейскую сцену — «чудо выразительной силы и красочности», написанную в полифоническом стиле, и эпизод плача, особенно его вторую версию, с богатой орнаментацией основной мелодии. Музыкальное сопровождение мистерии Эльче явилось яркой и оригинальной страницей, сохранившей для нас живую традицию, восходящую к искусству далекого Средневековья.



Испанская музыкальная культура поднялась на особую высоту в XV—XVI столетиях. Это была эпоха, отмеченная важнейшими историческими событиями. В 1492 году пала Гранада, а с ней и последний оплот арабского владычества. Брак «католических королей» Изабеллы и Фердинанда объединил Кастилию и Арагон, что практически завершало собирание всех испанских земель под одной короной. На следующий год Христофор Колумб открыл Новый Свет. Бурная и варварская колонизация принесла колоссальные богатства, и скоро Испания превратилась в одну из могучих держав тогдашней Европы. Она пыталась захватить колонии и на континенте (война во Фландрии). С этого времени быстро усиливается власть инквизиции, положившей злобный отпечаток на всю жизнь страны. Воинственные и захватнические устремления переопределяются с религиозным фанатизмом, складывается суровый жизненный уклад, сохранившийся и впоследствии, когда Испания утратила значительную часть могущества и перестала быть мировой державой.

В музыке этой эпохи выдвинулась плеяда композиторов и исполнителей, достойных европейской известности. Быстрый рост музыкальной культуры наблюдался в разных провинциях Испании, и она могла бы, в сущности, занять место в кругу крупнейших европейских держав, если бы не некоторые общие причины, способствовавшие изоляции.

Несмотря на это, испанская музыка уже начинала оказывать влияние на композиторов других стран. Не раз указывалось, что *cantus*'ом *firmus*'ом одной из месс Жоскена де Пре явилась песня страны басков, что испанский фольклор привлекал все больше внимания за рубежом. Это было во многом связано и с расцветом новых жанров, прежде всего — с вильянсико (сельский мадригал).

Вильянсико, ведущий происхождение от *cantar viejo* (старинное пение), сложился именно в XV—XVI столетиях и получил распространение как в народной, так и в профессиональной музыке. По текстам и характеру музыки вильянсикос разнообразнее романсов, по форме они часто напоминают скорее рондообразные, чем строфические построения. Двойственная функция жанра — народно-фольклорная и профессионально-композитор-



ская — привела к их взаимодействию, редко встречающемуся в такой степени в истории музыки других стран. Так, вильянсикос Хуана Энсины были широко распространены по всей стране и, по всей вероятности, оказывали влияние на некоторые произведения народного творчества. Интересны так называемые «танцевальные вильянсикос», которые снова указывают на тесную связь песни и танца, характерную для испанского фольклора всех эпох.

Сохранившиеся материалы свидетельствуют, что некоторые из старинных произведений народного творчества дошли до нашего времени и продолжают жить в народе в почти неизменном виде. К этому заключению приводят сопоставления некоторых записей, сделанных Салинасом в XVI веке и Педрелем — в XIX.

В числе крупнейших испанских мастеров, подготовивших наступление «золотого века», назовем Хуана дель Энсину (1469—1539). Он окончил университет в Саламанке, затем дважды побывал в Риме, где близко познакомился с итальянской музыкальной жизнью и творчеством. В 1492 году он видел взятие Гранады, что нашло отражение в одном из его вильянсикос. Это был разносторонне образованный и одаренный человек, обладавший различными дарованиями — композитора, поэта, драматурга, теоретика искусства и даже актера и руководителя театральной труппы: жизнь требовала в то время многогранности. Среди его произведений знаменитый Песенник (*Cancionero*, 1516), эклоги, являвшиеся первыми опытами профессионального музыкально-драматического искусства в Испании, многочисленные вильянсикос. В музыке вильянсикос, подчиненной нормам полифонического стиля, изящной по голосоведению, есть и песенная распевность, и образность, снискавшие многим из них широчайшую популярность.

Национальный характер проявлялся в это время в испанской музыке очень отчетливо. Хотя в страну проникали многочисленные иноземные произведения, но они не подавили отечественную традицию, как это произошло впоследствии в XVII—XVIII столетиях. Пока развитие шло с нарастанием, подготавливая кульминацию «золотого века». Энсина и стоит на непосредственных подступах к нему, представляя крупную творческую силу своего времени.



Его первые эклоги были еще связаны с традициями средневекового театра, но в них также сказались влияния Ренессанса. Он писал не только на религиозные, но и на светские сюжеты, эклоги чередуются у него с пасторальями и бержереттами. Некоторые эклоги, как «Рождество», «Страсти», «Воскресенье», повторяют традиционные сюжеты мистерий. Все это позволяет рассматривать Энсину как основателя национального лирического театра<sup>1</sup>.

Советские исследователи указывают на оригинальное использование Энсиной народно-песенных элементов вплоть до выкриков разносчиков. В этом стремлении воспроизвести реальную бытовую атмосферу он близок Жаннекену, блистательно развивавшему песенные и речевые интонации в многоголосных песнях. Конечно, произведения Энсины проще, но он так же владеет мастерством звуковой характеристики. Таковы, например, бытовые сцены, в том числе «Потасовка», изображающая драку крестьян и студентов на рынке, — произведение сочного бытового жанра, снова заставляющее вспомнить Жаннекена (его «Крики Парижа»).

XV—XVI столетия были ознаменованы созревaniem новых жанров народного и композиторского творчества, развитием элементов музыкального театра и инструментальной музыки — к этому времени относится становление испанской органной школы, и особенно такого интересного и самобытного явления, как искусство игры на виуэле, получившей широчайшее распространение. В XV—XVI столетиях в Испании появились не только многочисленные табулатуры, но и учебные пособия, теоретические трактаты, посвященные этому инструменту. Виуэла произошла от арабской лютни (аль-уд), но в развитии приобрела новые черты. Существовало две разновидности виуэлы — ручная (*viuela da mano*) и смычковая (*viuela da arco*). Как показывают названия, первая была чисто щипковым инструментом; именно эта разновидность укоренилась в музыкальном быту, стала основной. Первоначально ручная виуэла была шести-

<sup>1</sup> Х. де Энсина «справедливо считается первым испанским драматургом и родоначальником литературной испанской драмы», — пишет С. Игнатьев (Испанский театр XVI—XVII веков. М.—Л., 1939, с. 67).



струнной, затем Бермудо добавил к ней седьмую струну. В свое время виуэла привлекала внимание многих крупных композиторов, создавших ее классику, — богатую и своеобразную область испанского музыкального наследия. Виуэла была предшественницей гитары, которая вначале была четырехструнной, затем к ней добавили пятую, в таком виде она получила название испанской. После добавления шестой струны инструмент приобрел форму, существующую и поныне, приобретающую широкое — всенародное — распространение.

Правила хорошего тона и аристократического воспитания в Испании XVI века требовали владения искусством пения под виуэлу. Были распространены различные цифровые нотации, в которых и написано большинство дошедших до нас табулатур. Роль виуэлы не сводилась к сопровождению вокальной партии. Очень часто виуэлист проигрывал вначале всю пьесу, и это способствовало развитию сольного инструментального исполнительства<sup>1</sup>. Испанские музыковеды считают, что культура виуэлы имела важное значение не только для развития чисто инструментального жанра, но и для становления форм самобытного музыкального театра.

К числу крупнейших мастеров виуэлы принадлежал, бесспорно, Луис Милан (род. между 1490—1500 — ум. ок. 1561). Прекрасный знаток инструмента, тонкий музыкант и поэт, он обогатил испанскую музыку произведениями высокой художественной ценности, в которых было много нового, в частности — в использовании хроматических оборотов. Его искусство восходило истоками к труверам, в нем есть также черты преемственности от арабской музыки — в различных формах нубы. К. Кузнецов связывает культуру испанского щипкового инструментализма с восточными традициями.

Одно из главных произведений Милана — сборник «Маэстро», вышедший из печати в 1535 году. В него входят тьенто, паваны и вильянсико — обычные жанры того времени. Здесь помещены инструментальные и вокальные пьесы (на испанском и португальском языках). В лучших из них и сейчас ощутим темперамент и богатство фантазии композитора, его несколько суровый, но

<sup>1</sup> Об этом говорится в книге: Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты. М., 1937, с. 33—40.



выразительный язык. Примером может служить Фантазия для виуэлы, построенная на чередовании строгой мелодической линии и полнозвучных аккордов, или Гальярда, с торжественным аккордовым зачином и четким ритмическим движением основного голоса. Все это отлично звучит на инструменте. Творчество Милана, глубоко светское, связанное с бытовой традицией, было примечательным и перспективным явлением.

В творчестве виуэлистов созревали и концепции крупной формы, часто — вариационной. Примером может служить фантазия Луиса де Нарваэса, где в разнообразных вариациях есть уже зачатки того стиля, появление которого относят обычно к более позднему времени. Произведения Мигеля де Фуэнльяна, автора сборника «Лира Орфея», привлекает богатством звучания, самостоятельностью и выразительностью голосов. Его пьесы показывают рост исполнительской культуры щипковых инструментов. Фуэнльяна оставил также ряд произведений для голоса с аккомпанементом виуэлы. Среди них выделяется популярный романс о падении Альгамбры, интересный как раннее проявление жанровых тенденций, утвердившихся затем в вокальной музыке. Это — один из романсов, вдохновленный событиями Реконкисты. Ему свойственны пластичность мелодии, благородство настроения, серьезность общего тона.

Существовал и другой стиль романса с инструментальным сопровождением. Таков романс Алонсо де Мударра, где напев дублируется инструментом. Дифференциация ладогармонических функций — это выражение перемен, происходивших в музыкальном искусстве в период ухода от многоголосия.

XVI век был эпохой расцвета и одновременно постепенного исчезновения искусства игры на виуэле, неуклонно вытесняемой гитарой. С гитарой появилась и новая техника, повлиявшая на фактуру и даже на содержание произведений. Окончательное утверждение гитары — важная черта музыкального быта следующего — XVII столетия<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Искусству виуэлы посвящены работы: Morphy G. Les luthistes espagnoles de XVI Siècle. Leipzig, 1902. Apel W. Early Spanish music for lute and keyboard instruments. The Musical Quarterly XX, № 4, 1934.



В XVI столетии расцвело испанское органное искусство. Этот инструмент появился на Пиренейском полуострове еще в вестготскую эпоху, он привлек внимание мастеров, чья слава распространилась и за пределы страны. Наибольшую известность среди них завоевал замечательный органист, клавесинист и композитор Антонио Кабесон (1510—1566). Он работал при мадридском дворе, сопровождал королей в их путешествиях по разным странам, что еще больше укрепило его исполнительскую славу. Он особенно охотно писал в жанре тьенто (соответствует прелюдии, либо ричеркару в итальянской музыке) и дифференсиас (вариации), внося в них много нового. Испанский музыковед Р. Митхана пишет, что Кабесон был первым, кто в совершенстве постиг различие между вокальной полифонией и инструментальной музыкой. Нельзя не согласиться и с тем, что от него шел путь к искусству Фрескобальди.

Знакомясь с органной музыкой Кабесона, мы вступаем в строгий мир образов, характерных для испанского искусства того времени. Оно лапидарно и сурово, как камень Эскуриала, но в то же время и богато интересными поворотами мыслей, пластичностью полифонического рельефа. Созерцание редко встречается в этой музыке, она в движении звукового потока, в четко обозначенном русле, определяемом точным знанием правил, — это заставляет вспомнить уже известные нам слова Р. Люлля.

Инструментальный стиль Кабесона лишен чисто виртуозных элементов. Можно сказать, что он аскетически самоограничен, главное в нем развитие музыкальных мыслей, а не фактурные изобретения, и этим он сродни великим мастерам вокальной полифонии. Размах фантазии, образность, сочность интонаций и темперамент делают его произведения впечатляющими даже и теперь. Его музыка создавалась в эпоху, когда вопреки строжайшим запретам инквизиции существовало глубоко проникновенное и человеческое искусство великих испанских художников. Как и они, Кабесон обращался своим искусством к человеку.

В этом и была сокровенная сущность искусства слепого органиста, проникавшего своим внутренним слухом в духовные сферы, далекие от понимания окружавших вельмож, способных воспринять только внешнюю сторо-



ну его искусства. Оно раскрывается внимательному слушателю таких его произведений, как, например, четырехголосное тьенто. В плавном голосоведении есть элементы хроматизма, нарушающего григорианскую традицию, в своем развитии мелодия следует чисто композиторской логике. Тьенто вводит в мир инструментальной музыки, так широко представленной в произведениях мастеров следующих столетий.



В тьенто Кабесона чувствуется связь с некоторыми общими тенденциями европейской музыки. Рост иноземных влияний на Иберийском полуострове объяснялся тем, что замкнутость испанского искусства постепенно преодолевалась; вместе с тем испанская музыка получала все большую известность в Италии, Франции и других странах. Проникновение испанских элементов стало там особенно заметным в XVII—XVIII столетиях.

Важным центром испанской музыкальной культуры был монастырь Монсеррат вблизи Барселоны, где сложилась школа полифонической музыки, представленная такими мастерами, как Матео Флеха (дядя и племянник) и Хуан Кастельо. Старший Флеха (1481—1543) прославился сборником вокальных произведений «Las Ensalados»<sup>1</sup>, который был опубликован уже после его смерти. Младший Флеха (1520—1604) написал сценическое представление «Парнас», показанное при коро-

<sup>1</sup> Ensalados (от исп. ensalado — салат, смесь) — нечто вроде по-  
пурри.



левском дворе в Мадриде в 1561 году. Этот спектакль стал одним из провозвестников испанской оперы.

Большой вклад в развитие испанской музыки внесли дядя и племянник Педро Альберто и Луис Ферран Вила.

Монастырь Монсеррат, своеобразный заповедник культовой музыки «золотого века», остался и поныне центром полифонической вокальной музыки, где ведется также работа по изучению и публикации партитур старых мастеров и выпуску пластинок с их записью.

Возвращаясь к светской музыке, надо упомянуть об авторах многочисленных мадригалов. Хотя этот жанр и не приобрел в Испании того значения, как в Италии, но в нем все же было создано немало интересных произведений. Мадригалы представлены в творчестве таких мастеров «золотого века», как Моралес и Герреро, о которых речь будет идти дальше.

Сокровищницей светской музыки XVI века является «Упсальский песенник» («*Cançionero d'Upsal*»), открытый Р. Митханой, в котором сохранилось много произведений различных форм и жанров<sup>1</sup>. Среди композиторов можно назвать имена Трана, Леона, Бустамента, Франсиско де ла Турне. Их излюбленными формами являются вильянсикос, связанные с народной традицией. В них отчетливо выступают черты испанской характерности, что в свое время привлекло к ним внимание и за рубежом. Другим важным источником является и так называемый «Дворцовый песенник» («*Cançionero de Palassio*»), в котором сохранилось много превосходных вильянсикос, по большей части — анонимных. Впрочем, некоторые из них с уверенностью приписываются Хуану Энсине.

Есть несколько основных типов мадригальных композиций. Первый отмечен тщательностью и точностью музыкального воплощения каждого слова, каждой эмоции. В этом изящном трехголосии движение каждого голоса свободно, мелодически насыщено, просто, без тени вычурности. Это своеобразный строгий стиль испанского мадригала, отмеченный благородством и утон-

<sup>1</sup> А. Саласар пишет, что это открытие было одним из «славных дел замечательного музыковеда, введшего в научный обиход памятник исключительного значения» (Salazar A. La musica de España, p. 102.).



ченностью. Здесь уже сформировался стиль вокальной мелодии, отличающийся от культового, хотя и связанный характерными формами полифонического письма. Р. Митхана связывает его поэтическую сущность со знаменитой поэмой «Селестина»<sup>1</sup>. Главное же — в мелодическом складе, в котором есть чисто испанская терпкость, смягченная теплотой лирической эмоции:

7

T. I

T. II

B.

Si la

Si la no che haze os - cu -

Si la no - che haze os - cu -

no - che haze os - cu -

no - che haze os - cu -

no - che haze os - cu -

ra Y

ra ha

Второй тип мадригалов — картинки нравов, часто написанные в диалогической форме. Сюда относятся «Las Ensalados» Флеха, изданные в 1581 году в Праге. Они интересны и отбором поэтических текстов, и тонким юмором, и зачатками театральности в некоторых из них. Важно отметить, что композиторы мадригалов часто обращались к мелодиям народных песен.

Фелипе Педрель высоко оценивает роль мадригалистов в развитии испанской музыки. Стремление утвердить новый стиль светского искусства было особенно важным в столь клерикальной стране, как Испания.

<sup>1</sup> «Трагикомедия о Калисто и Малитее» («Селестина») написана в 1499 году Ф. де Рохасом и пользовалась в Испании исключительной популярностью.



К этому времени относятся первые шаги музыкального театра: уже упоминавшиеся эклоги Энсины, имевшего учеников и продолжателей. Не раз говорилось, что эклоги и фарсы Энсины подводят к возникновению жанра комической оперы. Это относится, в частности, к «Диалогу для пения» — сцене, разыгрываемой двумя пастухами. Важную роль в становлении музыкального театра сыграл и Хиль Висенте — португалец по происхождению, но писавший по большей части на испанские тексты.

Таким образом возникали различные формы вокальной музыки. В конце концов обособился жанр лирического театра, который не был точным подобием уже сложившегося к тому времени в Италии. Под итальянское влияние, приостановившее ее развитие, испанская музыка подпала в XVIII столетии. В конце же XVI века, когда зарождались своеобразные формы испанского лирического театра, обстановка была иная. На его пути стояла всесильная церковь, не одобрявшая развития светского театра, многие пьесы попадали в число запрещенных произведений. Одновременно поощрялись театральные представления на религиозные сюжеты.

Мы подошли к эпохе, которая получила в истории испанской музыки название «золотого века». Можно даже сказать, что в эпоху расцвета европейской полифонии испанские мастера сказали свое слово, и это было связано не только с индивидуальными особенностями каждого из них, но и с общими чертами искусства и культуры их страны.

Крупнейшие достижения музыки «золотого века» связаны с именами Моралеса, Герреро и Виктории. Первые два явились представителями андалусской школы, третий — мадридской, но все они в равной степени выступили мастерами испанского искусства и внесли большой вклад в общеевропейскую культуру.

Кристобаль де Моралес (1512—1553) родился в Севилье. В 1535 году он приехал в Рим, где в течение десяти лет работал в папской капелле и познакомился с творчеством великих композиторов полифонического стиля. Он быстро выработал уверенное мастерство и, более того, самостоятельность художественного мышления. В 1545 году Моралес возвратился на родину, где и оставался до конца дней. Из большого количества своих



произведений ему удалось увидеть напечатанными лишь немногие, но слава его и популярность были велики: он причислялся к крупнейшим мастерам своего времени и заслужил это благодаря выдающемуся мастерству и ярчайшей индивидуальности, которой отмечены его произведения.

Исследователи испанской музыки отмечают важную роль Моралеса в формировании лирического жанра, хотя он не писал для театра, а сосредоточил все внимание на культовой музыке. Однако в его произведениях есть немало элементов, оказавших важное влияние на становление оперного стиля. Речь идет о внутренней конфликтности, выраженной в музыке Моралеса. А. Прюньер называет ее «драматизмом человеческого сознания»<sup>1</sup>. Так, в одном из мотетов Моралес вводит два контрастных текста: в то время как четыре голоса интонируют слова, нашептывая, тенор вступает с григорианским напевом, создавая истинно драматургический эффект.

Музыка Моралеса, по существу, очень эмоциональна, но ее выражение всегда сдержанно. Она запечатлела волевое усилие композиторской мысли, о чем можно судить хотя бы по мотету «Св. Антоний, отец монахов». Здесь привлекает внимание и строгость рисунка мелодии, и лаконизм приемов и средств, ясная устремленность к гармоническому звучанию, что предвещает ладовое мышление следующего века. В этом есть нечто родственное Палестрине, но тот «молился, как ангел», а у Моралеса в музыке выражены скорбь и страдание, которые подчас приближают его к суровому пафосу баховской мессы h-moll. Здесь больше терпкости, суровости, свойственных испанскому искусству вообще и находящихся у Моралеса глубоко индивидуальное выражение:



<sup>1</sup> Прюньер А. Новая история музыки. М., 1936, с. 212.





Другим мастером андалусской школы явился Франсиско Герреро (1528—1599). В 1554 году он переселился в Малагу, где создал большое количество произведений, изданных не только в Испании, но и в европейских странах. В 1588 году он предпринял паломничество в Палестину, по дороге останавливался в Венеции (где встречался с Царлино), Болонье и других городах. Этот плодовитый мастер был окружен при жизни широким признанием.

Индивидуальность Герреро отличалась от Моралеса, об этом говорят все исследователи, а больше всего — сама музыка. Он был мастером вокально-полифонического письма эпохи, когда уже возшла звезда Палестрины и у испанских композиторов появился интерес к тому, что можно условно назвать аккордовой полифонией. Вместе с тем для него сохраняли значение и чисто полифонические элементы, что делает его произведения оригинальными по приемам письма.

Герреро написал немало светских кансьонов и вильянескос, связанных с традициями народной песни. В исполнении этих произведений участвовали люди разных профессий и сословий, а также и пришельцы из-за океана — индейцы и негры. Герреро был одним из первых европейских композиторов, проявивших интерес к музыке других континентов. Один из современных музыкантов замечал также, что Герреро умел сочетать музыку с духом и ритмом поэзии, достигая соответствия образов мелодии и стиха. Впрочем у него иногда проявляется сентиментальность, в которой упрекали и его соотечественника Мурильо.

В связи с Моралесом и Герреро испанские музыковеды упоминают ряд композиторов андалусской школы, в музыке которых ощущается связь с народными истоками. Они писали вокальные инструментальные произведения — для виуэлы и гитары. Так все отчетливее и



разнообразнее утверждалась традиция светской музыки, которая достигла расцвета в следующем столетии.

Величайшим мастером «золотого века» явился Томас Луис де Виктория. Его слава распространилась еще при его жизни не только в Европе, но и в заокеанских владениях Испании. Он остался в истории в качестве одного из замечательнейших музыкантов своего времени.

О жизни композитора известно мало, вплоть до того, что не установлены точно даты его рождения и смерти. Предполагают, что он родился около 1540 года, умер в 1608 году, по другим источникам в 1618 году. Известно, что в 1566 году он появился в Риме, где пел в «Германской коллегии», а в 1576 году стал ее руководителем. Виктория был певцом, композитором и органистом. По возвращении в Мадрид он издал в 1600 году сборник своих произведений — месс, магнификатов, мотетов и других.

Виктория жил в Риме в период расцвета творчества Палестрины, общался с ним, познакомился там с произведениями композиторов других стран. Это расширило его горизонты, обогатило его технику, вместе с тем, как и Моралес, он остался испанским мастером, что становится особенно ясным при сопоставлении с музыкой Палестрины. При известной общности композиторских приемов сущность музыки у него совсем иная, выражающая устремления уже сформировавшейся национальной школы.

Виктория писал только религиозную музыку и, по мнению западных музыковедов, явился одним из самых типичных выразителей католического духа. Действительно, он был тесно связан с церковью и не нарушал ее эстетических норм и предписаний. Но в его музыке есть нечто большее, чем ортодоксальный католицизм — в ней воплотилась внутренняя жизнь человеческого духа.

Национальный характер его музыки отчетливо ощущался, но не всегда ценился современниками. Говорилось, что Виктория всегда носит «испанский плащ» и что в его жилах течет мавританская кровь — утверждение, отнюдь не безопасное в эпоху инквизиции. Стоит вспомнить и известную характеристику творческого темперамента Виктории, как созерцательного, страдающего и плачущего с тем, кого он любит. Отсюда страстность высказывания, переходящая иногда в экзатичность, не-



сводимая полностью к религиозным эмоциям. Не случайно исследователи указывают, что общий мистический характер музыки Виктории не исключал возможности появления в ней реалистических элементов — таких, как в сцене «Страстей», где внезапно обнаруживается родство с отнюдь не религиозным искусством Гойи. Словом, как истинно большой художник, Викториа отобразил в музыке широкий круг настроений, связанных с различными явлениями национальной культуры.

Его искусство выросло из ощущений уже сложившейся национальной традиции, оно обогатило ее и, несомненно, указало на более широкие перспективы, чем это представлялось возможным в условиях ее возникновения и бытования.

Особенности стиля Виктории можно уяснить хотя бы из мотета «O magnum misterium» (1572), в котором мягкость и напевность мелодических линий напоминает скорее народные, чем церковные песнопения. Конечно, качество напевности есть и у итальянцев, прежде всего — у Палестрины. Но здесь оно приобретает почти элегическую задумчивость. Стремление выразить душевные переживания выходит в мотете за пределы культовой музыки. В нем тенденция к гармонической аккордовости сочетается с великолепным мастерством полифонического письма. При этом все его детали подчинены требованиям поэтической выразительности. Он с помощью хроматизма обостряет интонации. Интересно привести в этой связи слова Гафурия: «Испанцы в своей музыке имеют обыкновение рыдать, так как весьма любят применение бемолей»<sup>1</sup>. Действительно, в чертах хроматического письма Виктории выступают черты национальной характерности.

Сопоставляя стили Виктории и Палестрины, Французский музыковед А. Прюньер пишет: «Римлянин живет в блаженных мечтаниях, испанец Викториа терзается страданиями Христа... вкушает несказанную невысказанную радость в экстазе», что, однако, не мешает ему высказывать «настоящий реалистический и драматиче-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1. М., 1953, с. 399.



ский талант»<sup>1</sup>. Отмечая драматическое звучание его «Страстей», Прюньер находит также у этого одного «из величайших мистических музыкантов всех веков» известное влияние мадригального стиля.

Мастерство письма и своеобразие облика Виктории равно раскрывается и в его больших мессах, и в мотетах. Как и у Палестрины, сложное полифоническое голосоведение нередко приводит к появлению аккордовых звучаний (иногда, как, например, в мотете «*Popule meus*», они даже преобладают). Но у обоих мастеров на первом плане сочетание самостоятельно развивающихся голосов, очень часто подчиненных тому или другому техническому приему и неизменно сохраняющих при этом непосредственность выражения чувства. Можно привести в качестве примера один из гимнов Виктории, начинающийся двойным канонем, где основная секундовая интонация *cantus'a firmus'a* получает выразительное и самостоятельное развитие во втором голосе. Главное, впрочем, не в отдельных деталях письма, а в музыкально-поэтическом образе, создаваемом композитором:

[illegible]

<sup>1</sup> Прюньер А. Новая история музыки, с. 215.



Не менее интересны в этом отношении его мотеты: в этих сравнительно небольших произведениях достигнута законченность стиля, отмеченного неповторимыми чертами индивидуальности испанского композитора. Они выступают, в частности, в его хроматизмах, вносящих в музыку не столько изысканный, сколько суровый оттенок, усиливающий строгость звучания старинных ладов (см., например, мотет «O magnum misterium»). Здесь можно найти даже некоторую близость к мадригалам Джезуальдо ди Вепоза, хотя музыка испанского мастера менее экспрессивна, сосредоточена на мистическом чувстве. Это вполне понятно — Виктория был типичным представителем эпохи контрреформации, композитором, тесно связанным с католической церковью (он был королевским вице-капельмейстером, затем — руководителем музыкального коллектива французского монастыря).

Виктория был ортодоксален и в выборе материала: обращался в поисках *cantus'a firmus'a* исключительно к григорианским напевам. Нередко его сближали с Эль Греко, и это помогает понять сущность музыки очень глубокого испанского мастера, стоявшего на уровне высших художественных достижений своего времени.

Здесь он близок великим испанским художникам, не только Эль Греко, но и Сурбарану, Рибейре, Веласкесу. Подобно им, он воплощал религиозные темы в произведениях далеко выходящих за пределы церковного искусства. Р. Митхана замечает, что Виктория молился как человек, которому близко чувство скорби и сострадания. И это было необычным в жестокую эпоху Филиппа II. В то же время отмечается, что искусство Виктории в чем-то сродни строгой и по-своему величественной архитектуре Эскуриала.

В самом деле, на его музыке, как и на многих явлениях испанского искусства той эпохи, лежит печать суровости. Однако даже в наиболее ортодоксальных творениях великих мастеров сохранялись большие человеческие чувства. В испанском художественном стиле есть черты, немыслимые в искусстве другой страны, связанные с особенностями эпохи, когда, говоря словами К. Маркса, «пылкое воображение иберийцев ослепляли блестящие видения Эльдорадо, рыцарских подвигов и всемирной монархии. Вот тогда то исчезли испанские



вольности под звон мечей, в потоках золота и в зловещем зареве костров инквизиции»<sup>1</sup>.

Эпоха «золотого века» была ознаменована таким важным событием, как возникновение танцев, занявших видное место и в бытовой и в профессиональной музыке. Речь идет о паване, сарабанде, чаконе и пассакалье.

Первое упоминание о паване относится к 1529 году. В 1583 году впервые говорится о сарабанде, которая первоначально была танцем, исполнявшимся еврейскими и мавританскими танцовщицами и считавшимся церковниками дьявольским наваждением. Он вызывал церковные гонения и запреты инквизиции, за его исполнение сурово наказывали. Это была совсем не та важная и горделивая сарабанда, которую мы знаем по произведениям великих мастеров. Затем с нею произошла удивительная перемена: она превратилась в атрибут религиозных процессий и — еще позднее — в аристократический танец. Так был укрощен ее демон, и танец приобрел совсем иной облик.

Что касается чаконы, то Сервантес указывает на ее заокеанское происхождение: ее название связывается с аргентинской провинцией Чако. Танец впервые упоминается в самом конце века (1597). Чакона, обычно исполнявшаяся двумя группами танцующих, была в большой моде, пока ее не вытеснили фанданго и сегидилья. Подобно сарабанде, чакона завоевала исключительную популярность во Франции.

С другой стороны, уже в XVII веке Испания усвоила французский менуэт, хотя он не оттеснил на второй план местные танцы. Интересно, что за Пиренеями возникла разновидность менуэта в метре на  $\frac{4}{4}$ .

Пассакалья, как показывает ее название, — также испанского происхождения. Первоначально ее музыка сопровождала не танец, а прогулку по улице (*pasar por calle*). Во Франции пассакалья превратилась в *air de danse*, медленный и торжественный, близкий по характеру к сарабанде. Существенной особенностью явилась вариационность на оstinатном басу. Пассакалья оказалась привлекательной для композиторов, сделавших ее одной из форм полифонической музыки. Примеры встречаются вплоть до нашего времени.

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 10, с. 431.



В XIV—XV столетиях в Испании было опубликовано свыше 40 музыковедческих трудов различного содержания — от руководств игры на отдельных инструментах до чисто теоретических и философских. Многие из них отличались новизной содержания, самостоятельностью подхода к решению вопросов, выдвигавшихся жизнью. Эти труды писались, как правило, на испанском языке, что говорило об утверждении национальной традиции (в европейских странах музыковеды обычно пользовались тогда латынью). Испанские теоретики показали отличную осведомленность в концепциях античных и средневековых авторов и часто проявляли критический дух по отношению к ним. Мы уже говорили в этой связи о трактате Пареха, где дано новое понимание звукоряда, выведенного из системы гексахордов.

Деятельность испанских теоретиков показывает, как быстро музыкальная культура этой страны выходила на общеевропейские горизонты. Успехи теоретической мысли примечательны и тем, что они укрепляли основу педагогики, которая также достигла высокого уровня, о чем свидетельствовала отличная профессиональная выучка испанских музыкантов. Теоретикам было что обобщить и в творчестве, и в исполнительстве, характерной чертой их работы была тесная связь с проблемами развития различных отраслей отечественной музыкальной культуры.

Одним из крупнейших теоретиков своего времени был Франсиско де Салинас (1513—1590). Он родился в Бургосе, занимал университетскую кафедру в Саламанке. Несколько лет он прожил в Риме, где изучал труды греческих теоретиков и философов в ватиканской библиотеке. Салинас славился как органист и в своих трудах выступал всегда с позиций музыкальной практики, требования которой ставил выше предвзятых догм, даже если они были подкреплены авторитетами. Словом, Салинас был широко образованным ученым и отличным музыкантом, накопившим богатейший материал для создания главного труда «De musica» (О музыке), вышедшего в 1577 году в Саламанке на латинском языке, что было необычным для испанских теоретиков, но зато приблизило книгу к читателям других стран.

Салинас разделял музыку на три рода — сочиняемую при помощи чувства, при помощи разума и при их сов-



местном участии. Что касается первого, то такая музыка, подобно пению птиц, слушается с удовольствием, но не оставляет следа в сознании. Он отдает предпочтение третьему роду, ибо в нем есть не только натуральные звуки, но также интервалы, консонансы и диссонансы, правила гармонии.

Салинас оставил фольклорное собрание, которое до сих пор оценивается как «первая бесценная антология народных кастильских песен»<sup>1</sup>. Он внимательно изучал народные мелодии, их ритмическую структуру и рассматривал проблему их разработки в композиторском творчестве. Это было также связано с особенностями музыкальной практики того времени: не раз отмечалось, что испанские композиторы часто обращались к фольклору. Здесь было предчувствие будущего, нашедшего позднее выражение в словах испанского теоретика Экзимиено: «Каждый народ должен создавать свою художественную систему на основе народной песни».

Теоретики XVI века выступали в одном ряду с композиторами и исполнителями. И в этом единстве проявилась зрелость испанской музыкальной школы, прокладывавшей свой путь, вносящей много нового и художественно-значительного в общеевропейскую культуру, выделявшейся в ней необычностью облика.

В этом и заключалось истинное значение «золотого века», ставшего в истории испанской музыки периодом, когда были обобщены достижения предшествующего времени и с полной отчетливостью сформировались самобытные национальные традиции. Конечно, с течением времени зарубежные связи расширялись: испанские композиторы были хорошо знакомы с новинками других стран и в свою очередь пользовались возрастающей известностью. Успехи композиторов сочетались с достижениями в области литературы, театра, живописи, получившими мировое признание. Это происходило в условиях клерикальной реакции, которая положила известный отпечаток на искусство того времени, но не смогла заглушить живую творческую силу великих художников. В частности, если говорить о музыке, то об этом говорят связи с народным творчеством. Взлет музыкального творчества уберег Испанию по крайней мере на сто лет

<sup>1</sup> Salazar A. La musica de España, p. 164.



от проникновения иноземных влияний, которые затем сковали свободное развитие национальной школы. Достижения «золотого века» были достаточными для того, чтобы обеспечить Испании полноправное место в кругу европейских музыкальных держав. Однако в дальнейшем ей становилось все труднее сохранять завоеванные позиции, и ее музыка снова оказалась в замкнутой местной сфере.

«Золотой век» испанской музыки совпал с эпохой бурной колонизации незадолго перед тем открытой Америки. Первыми туда пришли конкистадоры, за ними администраторы и духовенство, быстро обживавшиеся на новых местах, создававшие центры управления огромными территориями. Особое значение имели Перу — резиденция вице-короля, губернаторство Новая Испания (Мексика) и Венесуэла. Здесь, как и в других испанских колониях, работало немало музыкантов, прибывавших из Европы. Среди них были подчас и видные мастера, продолжавшие за океаном традицию испанской музыки, сыгравшей в дальнейшем важную роль в становлении национальных школ.

На первых порах эта музыка, главным образом — культовая, оставалась подчеркнуто испанской. Специфически местные явления вроде «креольской» мессы появились значительно позднее. Музыкальную культуру латиноамериканских стран колониального периода можно рассматривать в значительной степени как одну из отраслей испанской музыки. В XVII—XVIII столетиях она создавалась испанцами и лишь изредка выдвигались музыканты местного происхождения. Постепенно картина менялась, и, наряду с развитием испанской традиции, постепенно закладывались основы местных школ. Сходные процессы происходили и в области фольклора, где также сказались испанские влияния, но очень быстро сложились и черты самостоятельности.

Конечно, музыка заокеанских колоний не может рассматриваться только как страница испанской истории, тем более что там повсюду неуклонно нарастало стремление к независимости и самостоятельности. Однако нельзя умолчать о ней даже в кратком историческом обзоре, ибо немало выдающихся артистов перекочевывало в Новый Свет и продолжало там испанскую традицию. Множество дошедших до нас произведений и до-



кументов наглядно свидетельствует о разнообразии творческих исканий и явлений музыкальной жизни заокеанских колоний.

Испанцы привезли с собою бытовую музыку, песенный и танцевальный фольклор, которые быстро акклиматизировались. Возникали новые формы, в свою очередь переходившие в Испанию, где оказывали влияние на бытовую и даже профессиональную музыку. Достаточно напомнить о хабанере и танго, чтобы оценить значительность взаимного обмена фольклорными богатствами. Уже в XVII веке Латинская Америка стала входить чем-то вполне реальным в культуру Испании. Эта взаимосвязь имела важное значение и для метрополии, и для колоний, где с подъемом национально-освободительного движения складывалась впоследствии и предпосылка для развития самостоятельной музыкальной культуры современных латиноамериканских стран.

Из Испании пришли новые для Америки инструменты — прежде всего орган и гитара, получившие необычайно быстрое и широкое распространение. Вместе с инструментами пришли и первые исполнители, насаждавшие традиции и культуру игры. А за ними появились и талантливые местные музыканты, сумевшие сказать свое собственное слово.

Музыкальная мода, господствовавшая в Испании, незамедлительно проникала и в колонии. Так, Хосе Антонио Кальканьо приводит в своей книге «Город и его музыка»<sup>1</sup> любопытные факты того, как итальянская виртуозность и французская галантность, утвердившиеся при мадридском дворе после воцарения Бурбонов, оказали влияние на музыкальную жизнь Каракаса. Это происходило в то время, когда в Венесуэле уже наметились тенденции самостоятельного развития. Музыкальные связи оставались достаточно прочными и в последующую эпоху, когда назревало революционное возмущение против испанского владычества.

На примере Венесуэлы можно видеть, как быстро прививалась традиция европейской музыки на почве Нового Света. Уже в XVIII веке выдвинулись музыканты, родившиеся и обучавшиеся в Венесуэле, сделавшие

<sup>1</sup> Calcaño José Antonio. La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas. Caracas, 1958.



очень много для развития национального искусства. Можно упомянуть здесь падре Сохо (1739—1799) и особенно Хосе Анхела Ламаса (1775—1814), живших на рубеже колониального и республиканского периодов. Ветвь испанской музыки расцвела новыми цветами, они становились все более непохожими на те, которые украшали ее на родине.

История музыки латиноамериканских стран колониального периода еще не изучена во всех деталях, многие нотные рукописи не разысканы, но и того, что уже известно, достаточно, чтобы понять—значительная часть деятельности испанских музыкантов того времени, подчас — крупных, проходила за океаном.

При вице-королевском дворе в Лиме, стремившемся походить во всем на мадридский, работали многие отличные испанские музыканты. Было бы невозможно делить их творческое дело на две части. Точно так же, многие испанские музыканты активно работали в Новой Гранаде (так называлась испанская колония, обретшая после завоевания независимости имя Колумбии).

Много интересных сведений о музыкальной жизни Новой Гранады содержит работа Р. Стивенсона, основанная на материалах библиотеки в Боготе<sup>1</sup>. Он сообщает, что уже в 1537 году в Картахену де лос Индиас прибыл Перес Матерано, который стал руководителем местной капеллы. А в 1584 году в Санта Фе де Богота прибыл Гутьеро Фернандес Идалго (1555—1620), которого он называет самым выдающимся композитором Южной Америки того времени. Мастер хорового полифонического письма, он любил расцвечивать фактуру тонкими хроматическими сопоставлениями:



<sup>1</sup> Stevenson Robert. La música colonial en Colombia. Cali, Colombia (Sur América), 1964.





Вслед за ним в Боготе развернулась деятельность и других испанских музыкантов, среди них Хуан Герреро, с 1690 года — капеллан в соборе. Стивенсон отмечает высокие достоинства его произведений, он считает, что в конце XVII столетия с ним мог соревноваться за океаном только Хосе де Орехон-и-Апарисно. Хуан Герреро работал преимущественно в области культовой музыки, однако среди его произведений можно найти два вильянсико и канцону для двух струнных инструментов. Стивенсон упоминает также о серии вильянсикос, принадлежащих перу Хуана Хименеса и относящихся уже к началу XVIII века.

Конечно, происходил экспорт не только творческих и исполнительских сил, но и самой музыки. В библиотеке собора в Боготе сохранились партитуры Виктории, Моралеса и других композиторов, чьи произведения часто звучали в Новом Свете.

Стивенсон перечисляет имена многих испанских музыкантов, работавших в Боготе. Самым выдающимся из них в конце века был Казими́ро де Лу́го — он вел занятия с учениками, руководил хором. В это время в Боготе был небольшой камерный оркестр, исполнявший симфонии Каннабиха и Гайдна.

Много интересующих нас фактов можно найти в истории кубинской музыки. Куба была первой территорией Нового Света, где обосновались испанцы, и последней из их латиноамериканских колоний, которую они были вынуждены покинуть. Это положило отпечаток на характер связей испанской и кубинской музыки, которая вскоре обрела самостоятельность. Очень быстро сложился и фольклор — на основе взаимодействия испанских и негритянских элементов.



А. Карпентьер пишет о широком распространении романса, занесенного на остров уже в XVI столетии. Более того, он утверждает, что «Куба — одна из американских стран, лучше всего сохраняющих традицию романса»<sup>1</sup>. Многие классические романсы распевались в подлинном виде, а еще чаще — в переработках, не уничтоживших характерных признаков жанра.

Известно также, что на Кубе, как и в других латиноамериканских странах, получил распространение испанский танец сапатеадо. В 1810 году кубинцы познакомились с искусством тонадилли, и она на много лет сделалась чрезвычайно популярной, оказала влияние на формирование национального театра.

С другой стороны, как мы уже знаем, происходил и процесс обратного влияния. Стоит вспомнить в этой связи слова А. Карпентьера: «Очень рано Америка начала создавать весьма разнообразную музыку, отвечающую существующим этическим факторам и способную получить широкое распространение на Пиренейском полуострове» (подчеркнуто мною. — И. М.)<sup>2</sup>. Здесь можно вспомнить о чаконе, хабанере, танго и других танцах, свидетельствующих об интенсивности музыкального обмена между Испанией и заокеанскими странами.

Это всего лишь несколько беглых штрихов, намечающих контуры большого музыкально-исторического явления. Отзвуки музыкальной культуры Америки слышатся во многих произведениях испанских композиторов, в том числе — Альбениса, Гранадоса и Фальи. Причем не только в небольших произведениях, но и в концепции монументальной оратории «Атлантида», работе над которой Мануэль де Фалья посвятил последние годы своей жизни.

XVII столетие было в истории Испании сложным и трудным, полным войн и внутренних потрясений, которые в конце концов подорвали ее значение как мировой державы. Усиление власти инквизиции привело в 1609—1610 годах к изгнанию морисков, а это стало причиной опустошения целых городов, упадка ремесел и торгов-

<sup>1</sup> Carpentier Alejo. La música en Cuba. Fondo de cultura Económico, 1964, p. 29.

<sup>2</sup> Там же, с. 49.



ли. Участие в 30-летней войне (1618—1648) потребовало огромного напряжения сил и ничего не принесло, кроме поражения. В 1688 г. англичане разгромили флотилию «Непобедимой Армады» и с морским могуществом Испании было покончено. Она вынуждена была признать независимость Нидерландов. Непокойно было и в самой стране, где, по словам К. Маркса, восстания являлись таким же «древним явлением, как и власть придворных фаворитов, против которых они обычно бывают направлены»<sup>1</sup>.

Эта сложная и противоречивая обстановка положила печать и на развитие испанского искусства. В начале века оно обогатилось такими капитальными произведениями, как «Дон-Кихот» Сервантеса (первая часть вышла в свет в 1604, вторая — в 1615 году), «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега (1613). Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Педро Кальдерон де ла Барка — в театре, Диего Веласкес, Франсиско де Сурбаран, Бартоломей Мурильо — в живописи — выступили крупнейшими мастерами испанского и мирового искусства. Лучшее в их творчестве, связанное с прогрессивными традициями национальной культуры, вступало в противоречие с окружающей действительностью, высоко поднималось над нею, выражало большие гуманистические идеи.

По сравнению с этими взлетами достижения испанской музыки были значительно скромнее: в XVII столетии в ней уже не было мастеров, подобных тем, которые блистали ярчайшим светом в области литературы, театра и живописи. Однако было бы неправильным не замечать новых явлений, существенно обогативших национальную культуру, хотя и не вышедших за пределы страны. Прежде всего это относится к сарсуэле.

Сарсуэла — типично испанский музыкально-драматический жанр, получивший название по имени местечка Сарса вблизи Мадрида, где состоялись ее первые представления. Испанские музыковеды указывают на типично национальные предпосылки сарсуэлы: вильянсико, кантарильо, диалоги, тонады, эклоги Энсины, фарсы Лукаса Фернандеса и т. д. К этому надо прибавить так называемые «*danzas habladas*» (своеобразная форма сочетания танца и сценического действия), о которых

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 10, с. 425.



упоминается в «Дон-Кихоте», а также небольшие сатирические пьесы (Entremessos). Словом, авторам сарсуэлы представлялась возможность освоения многих оригинальных элементов народного и композиторского творчества. Новый жанр имел прочные национальные корни, он сразу завоевал широкое признание.

В 1629 году в Мадриде была показана первая испанская лирическая драма «La selva sin amor» («Лес без любви»), слова которой были написаны Лопе де Вега, а имя автора музыки осталось неизвестным. За нею появился ряд подобных спектаклей, в которых музыка и пение перемежались диалогами, — это больше соответствовало вкусам испанской публики, чем форма традиционной оперы.

Мы знаем лишь немногие имена авторов музыки первых сарсуэл, ибо библиотеки и архивы еще ждут своего внимательного изучения. Но и по имеющимся материалам можно видеть, что XVII век в Испании, как и в других странах, был ознаменован переходом от вокальной полифонии к монодии (полифония сохранялась в инструментальном сопровождении). Появляется мелодия, свободная от полифонических канонов, подчиненная в развитии структуре стиха, требованиям просодии. Это новшество пришлось по вкусу публике. Постепенно складываются формы, приближающиеся к куплетным, с характерным испанским припевом — эстрибильо. Артисты пели в характерной гортанной манере (*hacer garganta*) под аккомпанемент виуэлы, либо гитары.

Если проследить развитие жанра сарсуэлы в XVII веке, то можно увидеть, как полифонические формы, еще сохранявшиеся в первое время (в особенности — в инструментальных вступлениях к пьесам), постепенно сменяются гомофонно-гармоническими. Это один из симптомов общего изменения музыкального стиля, которое происходило в Испании позднее, чем в других странах. В сарсуэлах отчетливо выступают черты национальной мелодики, в них широко представлена типическая куплетная форма (копла и эстрибильо), словом — это новый стиль, связанный с народно-песенными традициями. От них идет и свобода ритмического движения, и грациозность мелодии, пленявшие слушателей в лучших произведениях этого жанра. Сарсуэла явилась, таким образом, одним из важнейших типов испанской му-



зыки XVII века. Она, так же, как и появившаяся впоследствии тонадилля, на долгое время стала оплотом национального во времена увлечения итальянской оперой.

Сарсуэлы ставились не только в Мадриде и других крупных городах, они разыгрывались повсюду странствующими труппами, получая таким образом широчайшее распространение. Певцы сарсуэлы уступали итальянским в виртуозности, но зато развивали старые национальные традиции в духе новых требований. Эти представления имели огромный успех у самых широких кругов любителей музыки, и можно лишь поражаться тому, как быстро они были оттеснены на второй план, а затем и подавлены распространением итальянской оперы.

В XVII веке музыка играла важную роль и в спектаклях драматического театра, причем она вводилась с точным сценическим расчетом — в моменты лирических кульминаций, что открывало большие возможности для композиторов. Старая концепция испанских теоретиков о музыке как выражении внутренней жизни души находила здесь реальное воплощение. Об этом ее качестве говорит и Кальдерон, в чьих пьесах нередко встречаются указания на введение музыки. В отзывах современников о спектаклях испанского драматического театра постоянно говорится о музыке.

Первое время существовал обычай начинать спектакль небольшой четырехголосной пьесой — своеобразной увертюрой, так называемой «Начальной четверкой» (*cuatro de empezar*). Эти пьесы именовались также тоно, откуда произошло слово тонада, а затем тонадилля — название музыкально-драматического жанра, сложившегося во второй половине XVII столетия. Музыкальные номера — интермедии, песни и танцы — нередко вводились и в пролог, и в саму пьесу. Музыкальных вставок было много, но они все же выполняли в спектакле подчиненную функцию. При всем этом в театральной музыке того времени было много яркого и интересного. Она несомненно имела немаловажное значение и для развития музыкально-драматического жанра, равно как и других форм светского искусства, все больше выступавших на первый план.

Это имеет прямое отношение к интенсивному развитию инструментальной музыки. В театральной практике



постепенно складывались различные типы инструментальных ансамблей, из которых постепенно отбирались наиболее жизнеспособные, отвечающие художественным потребностям времени. О росте интереса к инструментальной музыке свидетельствует и деятельность ансамбля духовых при королевской капелле в Мадриде. Впоследствии в него вошли и струнные. Постепенно подготавливалась почва для возникновения оркестров, а вместе с тем и для интенсивного развития различных форм инструментальной музыки, приобретающей самостоятельное значение.

Продолжает развиваться органная музыка. К числу ее выдающихся мастеров принадлежали Франсиско Корреа де Арауно, Бернардо Клавихо, Хосе Каванильес. Многие испанские органисты завоевали известность в Европе, их произведения там неоднократно издавались.

Важным событием в истории испанского искусства XVII века явилось победное утверждение гитары, принесшей много нового и характерного в бытовое и профессиональное музицирование. Гитара звучала повсюду, она стала вскоре поэтическим символом испанской музыки.

В конце XVI века говорилось об испанской гитаре, которая была в то время пятиструнным инструментом. В начале следующего века появились первые руководства игры на гитаре, среди которых выделяется трактат Рибейаса. Эти пособия получали распространение и за рубежом, особенно — во Франции.

Одним из первых выдающихся гитаристов был Гаспар Санс. В его сборнике помещено много танцев и фантазий, в том числе — фолія и сарабанда. Фолія — сольный танец. Простая мелодия на  $\frac{3}{4}$ , в два периода, первый из которых обычно оканчивается на доминанте, второй же — на тонике. Сарабанда Санса интересна чередованием метров  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{6}{8}$ .

Гитара, сравнительно несложная для начального освоения, прекрасно подходящая для аккомпанемента пению и танцам, получила громадное распространение. Испанские солдаты разнесли ее по европейским странам, а с нею и характерные танцы, также ставшие всеобщим достоянием. Это относится в особенности к чаконе, сарабанде, пассакалье, которые, конечно, преобразовались в различных странах, разрабатывались круп-



нейшими зарубежными мастерами. Это один из примеров значения танцевальных форм в развитии различных инструментальных жанров, в том числе — крупных. Испания сыграла в этом важную роль.

Испанские танцы в обработке европейских композиторов нередко приобретали масштабность и монументальность, наполнялись содержанием, далеко выходящим за пределы бытового жанра: достаточно напомнить баховскую Чакону либо многочисленные пассакальи, встречающиеся в симфонической музыке. Танцы теряли национальную окраску. Но в одном случае она не только неизменно сохранялась, но и стала символом испанской музыки и характера. Речь идет о фолли.

Первое упоминание о фолли встречается у Салинаса — в 1557 году. В начале XVII века она появилась в Италии, а затем широко распространилась по всей Европе. Фоллия вызвала к жизни большую литературу. Много интересных фактов из ее истории можно найти в статье современного музыковеда Р. Хэдсона<sup>1</sup>.

Этот танец получил широчайшую известность в обработке Корелли, давшего фоллию с вариациями в финале своей Двенадцатой скрипичной сонаты. Фоллия утвердила и горделивый, несколько сумрачный, эмоциональный характер, и аккордовые последовательности, часто встречавшиеся впоследствии и ставшие чем-то вроде гармонического эталона испанской музыки, во всяком случае — для зарубежных слушателей.

Можно привести множество примеров использования фоллии в инструментальной и оперной музыке от Люлли до Керубини, от Листа до Рахманинова. С ней и другими танцами утверждалось испанское влияние в то время, как в самой Испании все больше укреплялись позиции итальянской оперы. Впрочем, в первые десятилетия XVII века голос испанских композиторов еще пробуждал отклик, в особенности когда речь шла о музыке сарсуэлы. Но и другие жанры не оставались в пренебрежении, продолжали развиваться, хотя и не достигали художественных высот предшествующей эпохи.

К числу выдающихся композиторов XVII столетия принадлежит Себастиан Дурон (1660—1716), работав-

<sup>1</sup> Hadson Richard. The Folia Melodies. Acta musicologica, Vol. XLV, 1973, Fasc. 1.



ший на Канарских островах, а затем в королевской капелле в Мадриде, автор многих культовых произведений и нескольких сарсуэл, имевших большой успех. Правда, его музыка казалась современникам слишком ритмически причудливой. Многие были связаны здесь с развитием фольклорных элементов, которые, кстати сказать, активно проникали в то время в профессиональную музыку. В Испании этот процесс проходил гораздо интенсивнее, чем во многих европейских странах. У Дурона такая тенденция выступает особенно ясно; он вводил в свои произведения причудливые ритмы и гармонии, которые удивляли подчас и музыкантов.

В сарсуэлах «Приход любви в мир» и «Сценическое представление, посвященное войне гигантов» он показал пример тщательной разработки партии оркестра, пополненного у него большой группой струнных. Скрипка постоянно звучит и в культовых произведениях, приобретающих подчас драматическую страстность, — это также вызывало недовольство консервативной части слушателей.

Современник Дурона — Антонио Литерес равно уделял внимание культовой и светской музыке. Он прославился сарсуэлой «Ацис и Галатея», действительно примечательной мелодическим богатством, красотой, пластичностью и изяществом линий, в которых есть даже какое-то предчувствие моцартовской лирики. В ней прозвучал голос искреннего чувства, что свидетельствовало о богатстве возможностей и быстрой эволюции национального стиля лирического театра.

XVII столетие во многом обогатило испанскую музыкальную культуру и прежде всего созданием жанра сарсуэлы, но в целом оно явилось переходным — от «золотого века» к периоду господства иноземных влияний, сковывавших развитие испанской музыки вплоть до конца XIX века, когда началось возрождение национальных традиций.

В начале XVIII столетия в Испании воцарилась династия Бурбонов, тотчас же вовлекшая страну в новые военные авантюры. Произошло новое усиление реакции, но затем, уже в середине века, наступил период «просвещенного абсолютизма», были проведены некоторые реформы, в том числе — изгнание иезуитов (1767), поощрялось развитие мануфактур и т. д. Однако в даль-



нейшем снова наступила полоса феодально-клерикальной реакции, Испания вступила в борьбу против революционной Франции. Эта война окончилась неудачей, и после заключения Базельского мира (1795) Испания была уже на стороне Франции против Англии. На этот раз она тоже испытала сокрушительное поражение. Как и раньше, все тяготы легли на плечи народа, ничего не выигравшего в обстоятельствах военной и династической борьбы.

Воцарение династии Бурбонов привело к усиленному насаждению французской культуры, что уже в первые десятилетия века вызвало упадок национальных традиций. В литературе возникло классицистское направление, связанное с французскими традициями. Но уже во второй половине века на сцену выдвигается направление, представленное романистом Х. Ф. де Исла, драматургами Р. Ф. де Круисом и Г. Х. Ховельянисом, сыгравшими важную роль в развитии испанской литературы XVIII века. В живописи на первый план выступает Ф. Гойя, отобразивший в своем творчестве национально-освободительную борьбу. В лице Гойи мы видим одно из самых могучих проявлений испанского гения.

В самом начале века произошло событие, оказавшее огромное влияние на дальнейшие судьбы испанской музыки: в 1703 году в Мадриде состоялся первый спектакль итальянской оперы. Слушатели были покорены виртуозностью итальянских певцов, и опера распространилась с необычайной быстротой. Увлечение ею достигло апогея после прибытия в Испанию знаменитого сопраниста Фаринелли. Добившись вскоре большого влияния при дворе, он превратил Мадрид в один из центров итальянской оперы. Но расцвет итальянской оперы, поддержанный приглашением Метастазियो и других итальянских мастеров, не мог искоренить любви широкой публики к сарсуэлам, более того — эти спектакли приобретали подчеркнуто демократическое звучание, в них подчас появлялись и политические интермедии. Еще большее значение здесь имели тонадилья, высмеивающие увлечение иностранцами. Они являлись своеобразными средствами самозащиты от иноземных влияний, все больше подчинявших себе профессиональное искусство.

Триумф итальянской оперы нельзя объяснить лишь сменой династии, как это делают некоторые исследова-



тели. Конечно, двор во многом определял художественные вкусы общества и Бурбоны установили свои порядки, но главное в том, что усиленно импортировавшаяся в Испанию итальянская опера обладала огромной притягательной силой: в ней было много перспективного, она привлекала не только в силу велений моды, но и богатством художественных достоинств.

К этому надо прибавить, что во второй половине XVIII века в Испании работали такие композиторы, как Скарлатти и Боккерини, — это также увеличивало основательность причин для распространения итальянского влияния. В той или иной мере оно сказывалось и в других европейских странах вплоть до эпохи романтизма, когда повсюду возникло движение в защиту родного искусства. В Испании это произошло значительно позднее — в конце XIX столетия.

Словом, довольно неожиданный поворот в истории испанской музыки, происшедший в XVIII столетии, следует рассматривать в совокупности общественных и художественных условий, а не только событий придворной жизни. И как бы ни менялись художественные вкусы аристократической верхушки, они не могли полностью заглушить потенций национальной культуры.

Испанская характерность сохранилась в музыке многочисленных тонадиллий, пользовавшихся исключительной популярностью в народе. Она господствовала в гитарной музыке, достигшей высокого уровня. Выдвигались талантливые исполнители и композиторы, утвердившие свой авторитет и за рубежом, где с каждым годом возрастал интерес к испанскому фольклору. Если в одном жанре было утеряно, то в другом — приобретено, и немало! Широкая публика продолжала сохранять свое пристрастие к сарсуэле, а затем — и к тонадиллье. Сарсуэлы сочинялись в большом количестве на самые разнообразные сюжеты, они переносили зрителей в родную среду, от которой их отделяла итальянская опера. Интерес к этому жанру, в сущности, никогда не исчезал полностью, он сохранился вплоть до XX столетия, на пороге которого пробовал свои силы в искусстве сарсуэлы молодой Фалья. В XVIII веке, хотя и сильно потесненная итальянскими артистами, сарсуэла продолжала оставаться одной из важных форм национального искусства Испании.



В испанском репертуаре того времени было и нечто вроде оперетты на античные темы. Существовало множество романсов и песен, распевавшихся под аккомпанемент гитары, арфы, клавесина, но все это было отмечено иностранными влияниями. Положение оставалось сложным — высшие круги и значительная часть интеллигенции попадали под иноземные — итальянское и французское — влияния, а народ оставался приверженным к родной традиции. Это расхождение усугублялось, создавая поляризацию различных сфер испанской музыки, которая столетие спустя так поразила Глинку.

Важную роль для сохранения национального начала сыграла тонадилля, про которую иногда говорится, что легче проследить ее развитие, чем дать точное определение жанра. Тонадилля — небольшая музыкальная пьеса, острохарактерная сценка, динамичная, прочно связанная с характерными музыкальными жанрами и манерой исполнения. Сюжеты тонадиллий черпались из жизни всех слоев общества, они проникнуты юмором, часто беспощадно высмеивают недостатки, в том числе — преклонение перед иностранцами. Аристократия пренебрежительно именovala «варварским» искусство тонадилли, авторы которой не оставались в долгу и были неистощимы в островах по адресу знатных сеньоров.

Не лишне напомнить здесь меткую характеристику тонадилли, данную Б. Асафьевым: «Тонадилли XVIII века явились непосредственным откликом на все в жизни. Они были чем-то вроде нашей современной «живой газеты», но с более здоровой и сочной музыкальной основой. Хлесткие и колкие по тексту, с восклицаниями и меткими остротами, подобранными тут же на улице, подвижные и динамичные по ритмам — нервным и упругим, как вообще ритмы испанского танца, свежие и яркие по интонациям, тонадилли высмеивали общечеловеческие слабости — пошлость, ханжество, скупость, честолюбие — в той же мере, в какой и пороки отдельных лиц и сословий, а также — насколько это было возможным — трогали и политику»<sup>1</sup>.

Истоки тонадилли ведут в далекое прошлое, восходя к первым опытам испанского лирического театра.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Исф К. История западноевропейской музыки. М., 1938, с. 214—215.



Это было понято уже в XVIII столетии, когда начали заниматься изучением исторической основы популярнейшего жанра. Мы уже знаем, что некоторые формы инструментальных прологов к пьесам получили название то-но. Потом появились вокальные интермедии, состоявшие из нескольких куплетов, предназначенных для разных исполнителей. «Обычно певцы располагались полукругом, и любимица публики, звезда, как мы сказали бы теперь, начинала песню, припев которой подхватывался всеми, затем каждый в свою очередь исполнял куплет и так до последнего, почти всегда исполнявшегося хором»<sup>1</sup>. Впоследствии появились дуэты и трио, обогатившие возможности жанра, уже перераставшего в музыкальный (хотя и с включением речевых эпизодов). Позднее этот жанр получил название тонады или *baile de bajo* (ибо аккомпанемент обычно вели гитара, виолончель и контрабас). Так постепенно складывалась музыкально-драматическая форма, очень гибкая, не стесненная предвзятыми догмами, демократическая в самой своей сущности.

Приблизительно к 1740 году в тонадиле появились куплеты с припевом — юмористические либо обличительные. Это характерно для жанра, который никогда не был академическим, находился в процессе постоянного обновления при активном воздействии общественного мнения.

В тонадиле безраздельно господствует песенная мелодия, то грациозно лирическая, то шутливая, стиль ее музыки прост, лишен вычурности. Живая прелесть и неизменная общительность интонаций, неожиданных ритмических перебоев и акцентов — вот в чем заключалась тайна покоряющего воздействия музыки тонадилы. Она всегда обращалась к широким кругам слушателей и зрителей, причем ее авторы заботились о тщательности отделки, вносили в небольшие партитуры массу выдумки и вкуса. В музыке тонадилы постоянно слышались живые уличные отголоски — куплеты погонщиков мулов и водоносов, мелодий популярных танцев и т. д. В них можно было найти и заокеанские мотивы, ритмы хабанеры, гуахейрос и других танцев. В этом жанре постоянно осваивались новые интонации. Словом, в тона-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Encyclopédie de la musique...*, p. 2228.



дилье, которая представлялась аристократам «варварской», складывалась своя культура, свой стиль демократического испанского искусства. Это и определяет историческое значение тонадильи как самобытного музыкально-театрального жанра.

Одним из виднейших композиторов и организаторов первых спектаклей тонадиллий явился Луис Мисон. Он привлекал к их исполнению превосходных артистов и снискал громадный успех у публики, восхищавшейся живыми картинками нравов и музыкой, в которой улавливалась близость к хорошо известным и любимым ею песням и танцам.

В одной из его популярнейших тонадиллий действие разворачивается в атмосфере мадридского квартала, в другой («Два негра») вводятся заокеанские элементы, которые впоследствии, как утверждают испанские музыковеды, явились основой для возникновения хабанеры и танго.

Начиная с 1757 года, когда он выступил с первой тонадильей, Мисон создал около 180 произведений этого жанра (к сожалению, до нас дошли только четыре из них).

Среди других известных авторов тонадиллий назовем Антонио Герреро. В его тонадилье «La risadoga iposепте» (1770) есть интересный пример разработки сегидильи, уже выдвигавшейся тогда в ряд популярных испанских танцев.

Из мастеров испанского музыкального театра выделяется Пабло Эстеве-и-Гриман, написавший около 340 тонадиллий, среди которых особо упомянем «Прелестия Прадо». Их постановки сопровождались бурными успехами, а нередко и неприятностями со стороны обиженных знатных лиц. Но это было обычным для композитора-тонадильеро.

При всей быстроте письма Эстеве-и-Гриман не был склонен повторяться, вводил в партитуры некоторые новшества, увеличил состав оркестра, экспериментировал в интонационной сфере, осваивая широкий круг традиций в духе собственных художественных задач.

Постоянной исполнительницей его произведений была знаменитая Ла Карамба, чье имя неразрывно связано с историей тонадильи. Значение Гримана, как и другого знаменитого автора тонадиллий Блаза де Ласерны,



в том, что они обращались к народному танцу и песне в то время, когда в стране усиленно насаждалось искусство итальянской оперы.

Ласерна был, быть может, не столь ученым и изощренным мастером, как Эстеве-и-Гриман, но не уступал ему в живости вдохновения и богатстве фантазии, в чувстве реальности — все это приносило его произведениям огромный успех. Испанские музыковеды считали возможным сопоставить их в некотором отношении с комическими операми Моцарта. Конечно, здесь имелось в виду не сравнение масштабов дарований, а всего лишь некоторые стилистические особенности, грациозность и элегантность мелодического почерка.

Контракт с театром обязывал Ласерна работать быстро, даже поспешно — репертуар требовал постоянного обновления. Но это не помешало ему создать ряд тонадилий, вошедших в классику жанра. Он писал также сарсуэлы и вильянсико, но именно тонадилья оставалась его основным и любимым жанром. Ласерна понимал, что его сила в прочности связей с фольклором, но он считал, что использование народных мелодий не может являться основным достоинством произведения. Главное — в органичности их усвоения и оригинальности разработки, к чему он и стремился в своих произведениях, и лучшие из них свидетельствуют, что композитор не искал упрощенных решений.

Ласерна был в числе тех, кто понимал, что именно тонадилья осталась, в сущности, единственным оплотом испанского начала в профессиональном искусстве. Но и в ней иногда сказывались влияния итальянской вокальной манеры, нарушающие чистоту стиля. Как тут было не задуматься о создании школы артистов тонадилий. Но идея эта осталась неосуществленной, и ряды исполнителей пополнялись по-прежнему стихийно. Среди них было немало крупных дарований, способствовавших сохранению и росту интереса публики к спектаклям тонадилий.

Судьбы тонадилий были связаны с общей эволюцией испанской музыки. В конце концов и тонадилья вынуждена была отступить под натиском итальянской оперы, полностью овладевшей положением в первой половине XIX столетия. Но ее художественный опыт не остался позабытым, он по-новому претворился последую-



щими испанскими композиторами вплоть до Гранадо-са. Да и иностранцы не остались равнодушными к обаянию тонадилы, слушая в первые десятилетия XIX века знаменитого певца и композитора Мануэля Гарсиа. Испанские музыковеды считают даже, что Россини в «Севильском цирюльнике» в чем-то оказался близок жанру тонадилы. Во всяком случае, трудно преуменьшить значение тонадилы в развитии испанской музыки — в течение долгого времени она была хранительницей национальной традиции в ее истинно демократическом значении и лабораторией, в которой шел процесс созревания новых интонаций и стилистических норм.

Тонадиля была, по существу, и по условиям бытования демократическим жанром, очень перспективным для будущего испанского музыкально-драматического искусства. Однако и Педрель — основоположник возрождения, и Фалья — его крупнейший мастер — не использовали этих традиций, пошли по иному пути. Возможно, испанские композиторы еще вернуться к тонадиле, несомненно также, что изучение архивов и библиотек обогатит нас знакомством со многими произведениями этого жанра, сохраняющими художественное значение.

В XVIII веке продолжала развиваться и испанская инструментальная музыка. Уже в первые десятилетия заметно возросла роль инструментов в культовой музыке, обогащался состав театральных оркестров. Рядом с этим развивались традиционные для Испании исполнительские школы органной игры и гитары, а в салонах воцарились клавесин и арфа.

Среди талантливых органистов упомянем Франциско Висенте-и-Гервера из Валенсии, славившегося импровизациями, и Хоакина Тадео Мурсиа (1758—1836), пожалуй, самого прославленного органиста эпохи. Однако ни он, ни кто-либо другой из его современников не смог превзойти достижений Кабесона. Центр тяжести инструментального исполнительства окончательно переместился в светскую сферу и особенно ощутимые результаты были достигнуты клавесинистами.

Расцвет клавесинизма был подготовлен деятельностью Д. Скарлатти, прожившего в Испании много лет. Он был одним из тех иностранных музыкантов, кто помог открыть перспективы национального искусства. В



свою очередь он сам немало получил от знакомства с творчеством испанских органистов, жизнью и музыкой, о чем свидетельствуют многие эпизоды в его сонатах. В них слышатся отголоски танцевальных ритмов, возможно — музыки тонадилий. С другой стороны — замечательный мастер оказал влияние на композиторов инструментальных произведений. Роль Доменико Скарлатти в истории испанской музыки так значительна, что может быть темой специального исследования.

Влияние Скарлатти на формирование стиля испанского клавесинизма можно проследить на творчестве его крупнейшего представителя — А. Солера.

Антонио Солер (1729—1783) завоевал признание не только на своей родине, но и за ее пределами: композитор опубликовал 27 сонат в Лондоне, и они сразу привлекли внимание яркой оригинальностью письма. В нем было много нового для европейских музыкантов, связанного с ритмоинтонациями народных песен и танцев, претворенных в ясном и законченном стиле. Сонаты привлекают своеобразием гармонического письма, богатством и новизной модуляций, как бы предвосхищающих завоевания эпохи романтизма. Возможно, что его модуляционная техника восходит к традициям испанского органного искусства, в частности — Кабесона. Сам Солер придавал большое значение этой области композиторской техники, о чем свидетельствует его теоретический трактат «Ключ модуляций». В нем дается много правил выполнения гладких и плавных по голосоведению неожиданных по эффекту модуляций. Солер был одним из тех композиторов XVIII столетия, которые как бы предчувствовали свободу и непосредственность выражения эмоций, свойственные более позднему времени. Он сделал для испанской музыки то же, что и авторы тонадилий, показывая пример развития национальной традиции в области инструментальной музыки. Его лучшие произведения сохранили свое значение и поныне.

По форме сонаты Солера напоминают аналогичные пьесы Скарлатти. Большинство из них написано в двухчастной форме, построенной по схеме TDDT. Как и Скарлатти, он умел находить множество вариантов этого схематического построения, и его меньше всего можно упрекнуть в однообразии формы и фактуры, оживленной неожиданными поворотами. Конечно, его музы-



ка оставалась классической в полном смысле слова, подчас напоминая и о Гайдне и о Моцарте. В отличие от крупнейших клавесинистов своего времени, таких, как Куперен и Рамо, он не стремился к программности. Лишь в одной из его сонат есть характерное название. Однако музыка его очень образна, полна живописности и жанровой выразительности.

Вплоть до начала XX века Солер оставался единственным испанским клавесинистом, чьи произведения были опубликованы. Поэтому музыка других композиторов, писавших для клавесина, осталась вне поля зрения историков. Малоизвестны и относящиеся к этому времени произведения для скрипки и виолончели, хотя и по другой причине — здесь еще не выдвинулись блистательные мастера. В становлении виолончельного искусства важную роль сыграл итальянец Луиджи Боккерини, живший в Мадриде и обращавшийся в некоторых из своих произведений к испанской тематике. Наиболее известный пример — «Ночная стража в Мадриде», есть испанизмы и в других его произведениях, хотя, быть может, и не столь многочисленные, как у Скарлатти.

Большое внимание уделялось гитаре. В XVIII столетии по-прежнему процветало гитарное исполнительство. Появилось много школ и методических пособий, из которых особенной популярностью пользовался трактат Федерико Моретти. В практике гитарной композиции и игры складывались оригинальные технические приемы и формы вариационного развития. В это время уже вошли в репертуар любителей и профессионалов бесчисленные вариации и импровизации на мелодии хоты, фанданго. Гитара во многом помогала сохранению в быту народных танцев, которые давно были вытеснены в аристократических салонах менуэтом (появились впрочем и менуэты в испанском духе). Хота, сегидилья, фанданго и только что появившееся болеро широко распространились по всей Европе — это был своеобразный реванш Испании за вторжение иноземных влияний, нараставших в течение XVIII столетия.

Среди испанских музыкантов были и такие, кто италянизировался и сумел в то же время проявить себя самостоятельно, более того — завоевать европейскую известность. Таким явился уроженец Валенсии Мартин-и-Солер.



Мартин-и-Солер (1754—1808) рано почувствовал театральное призвание, учился у итальянцев и в 1780 году дебютировал оперой «Ипермистра» на либретто Метастазіо. Успех пришел к нему с «Ифигенией в Авлиде», поставленной во Флоренции. Затем он пожинал лавры в Турине, Венеции и других городах, в его операх выступали крупнейшие певцы и певицы. Несколько позднее в Вене он даже соперничал с Моцартом, который ценил его дар и включил одну из его мелодий в сцену бала в «Дон-Жуане».

Оперы Мартин-и-Солера написаны в итальянской манере, в них трудно найти испанские черты. Его наиболее известная опера «Редкая вещь, или Красота и честность» (1786) отличается мелодическим изяществом и мастерски разработанными ансамблями. Успех этой оперы свидетельствовал о возрастании значения испанских композиторов в мировой музыке. Интересно отметить, что Мартин-и-Солер сыграл немаловажную роль в становлении жанра вальса—в финале его знаменитой оперы господствует этот танец, который становится основой музыкально-сценического развития.

Опера «Редкая вещь» написана на сюжет Да Понте, использовавшего мотивы одной из пьес Кальдерона. Это приблизило произведение к испанской публике, хотя по особенностям жанра и музыкального письма она является чисто итальянской.

В 1788 году Мартин-и-Солер занял пост директора итальянской оперы в Петербурге. Он написал там несколько произведений, которые также были тепло встречены публикой. Успех сопутствовал ему вплоть до 1801 года, когда придворная итальянская опера уступила место французской. Композитор оказался в трудном положении и вынужден был перейти на амплуа учителя пения. Этот неожиданный финал не приуменьшает, конечно, его значения как одного из видных оперных композиторов последней четверти XVII столетия. Среди его соотечественников, подвизавшихся в Европе, кроме знаменитого Мануэля Гарсиа, ставшего всеевропейской знаменитостью, упомянем Карлоса Ордоньеса, работавшего в Вене и прославившегося в качестве автора популярного в свое время зингшпиля.

Испанские музыканты быстро акклиматизировались в условиях различных стран, но они не были в то время



истинными представителями национального искусства. Лишь во второй половине XIX столетия они выступили с произведениями, вновь утвердившими его самостоятельность и художественное значение.

В XVIII веке испанская музыкально-теоретическая мысль достигла высокого уровня в трудах Антонио Экзимоно. Его произведение «О происхождении и правилах музыки», появившееся в 1774 году, пробудило множество откликов, вызвало бурные дискуссии, получило международное признание. Современники называли Экзимоно «Ньютоном музыки».

Антонио Экзимоно (1729—1798) получил образование в иезуитской коллегии в Саламанке, где выделялся математическими способностями. Он занимался астрономией. Систематичность мышления проявилась и в его музыкально-теоретических трудах. Их отличает строгость логики, обоснованность суждений, стремление установить связи между научным и художественным мышлением. Он пришел к занятиям теорией под живым впечатлением от музыки, с которой познакомился во время пребывания в Италии.

В знаменитом трактате Экзимоно смело отвергает незыблемость теоретических догм, утративших практическое значение и вступивших в противоречие с композиторской практикой. Ученый утверждал приоритет жизни, в этом отношении он был солидарен с Жаном Филиппом Рамо, хотя и высказывал несогласие с ним по отдельным вопросам.

Экзимоно возражал против ограничительных правил применения диссонанса, утверждая, что в произведениях знаменитых мастеров есть достаточно примеров отступлений от строгих правил. Это было далеко не частное положение его теории. Экзимоно утверждал, что в развитии искусства создаются новые эстетические каноны. Следовательно, задача теоретика должна состоять не в комментировании авторитетов прошлого, а в осмысливании художественной практики настоящего, что не исключает, конечно, изучения исторической традиции.

Экзимоно рассматривает музыку как язык, так же, как и речь, стремящийся к выразительности. Он пишет, что музыка создается не по правилам, а по велению души, является голосом чувства, то есть рассуждает вполне в духе эпохи. Человек начинает петь, как птица,



по инстинкту, а затем развивает его в искусство. И если музыка ведет происхождение от просодии, то естественно отдать предпочтение вокальному жанру. По мнению Экзимино, инструментализм должен оставаться на втором плане. Это категорическое утверждение стало для ученого незуита одной из основ в утверждении господства ортодоксальной культовой музыки.

Экзимино интересовала и национальная характеристика музыки, ее связи с народным творчеством. «Каждый народ должен создавать свою систему на базе собственных национальных песен», — это высказывание Экзимино далеко опередило свое время и полностью сохранило значение для позднейших поколений испанских композиторов.

В трудах ученого немало противоречивого, утратившего ныне свое значение, но они имели важное значение для развития испанского музыкального искусства, так как подчеркивали его самобытность и силу исторических традиций. Не случайно основоположник и идеолог Возрождения Фелипе Педрель так часто цитировал его труды. Парадоксально, что идеи, плодотворные не только для испанского, но и для общеевропейского искусства, были высказаны ученым незуитом. Впрочем и другой виднейший музыкальный теоретик XVIII века — итальянец падре Мартини также принадлежал к духовному званию.

Вопросами оперной эстетики и драматургии занимался Эстебан Артеага. Он выдвинул идею синтеза искусства, кое в чем предвосхитившую принципы Вагнера.

Выступая против преобладания мифологических сюжетов, он настаивал на обращении к жизни. Более того, он не побоялся заявить, что мир реальности много богаче того, который создавался фантазией поэтов мифологической школы.

В конце XVIII века все громче раздавались голоса в защиту национального стиля испанской музыки. Одним из ее поборников выступил бискайский нотариус Иса Самикола, выпустивший серию полемических брошюр под псевдонимом Дон Прециозо. Он выразил сущность своей концепции в следующих словах: «Музыка находится рядом с нами и производит различные эффекты в соответствии с нравами различных стран и характером



языка, который она черпает из поэзии; все народы мира от самых варварских до самых цивилизованных обладали и обладают собственными национальными жанрами для выражения их страстей и переживаний»<sup>1</sup>.

Эти факты показывают, что в Испании развернулась весьма острая борьба музыкальных мнений, нашедшая выражение в многочисленных устных дискуссиях, в потоке брошюр и памфлетов, не говоря уже о теоретических трактатах. Она являлась иногда несколько запоздалым эхом на события музыкальной жизни других европейских стран, но нисколько не утерjala от этого своего значения для испанских любителей музыки.

Почти весь XIX век прошел в Испании в войнах и переворотах — династических и социальных, в которых пролилось море крови. В 1807 году Наполеон перешел со своей армией через Пиренеи, и это положило начало национально-освободительной войне, в которой во всей полноте раскрылись мужество и героическая решимость испанского народа. По словам К. Маркса, Наполеон был поражен: «если испанское государство мертво, то испанское общество полно жизни и в каждой его части бьют через край силы сопротивления»<sup>2</sup>. В 1820 началось революционное восстание, возглавленное Риго. Вначале оно было успешным, но в 1823 снова победила реакция. Обстановка в стране оставалась крайне напряженной, она еще больше осложнилась в дальнейшем, в ходе карлистских войн. Военные действия и на этот раз закончились победой реакционных сил.

Особенной остроты достигла борьба в период четвертой буржуазной революции (1854—1856), которая привлекла пристальное внимание К. Маркса, посвятившего ей ряд статей. И эта, и пятая революция, не принесли испанскому народу ничего, кроме горя и неисчислимых страданий. В конце столетия вспыхнула еще одна война — против США, которая привела к потере испанских колоний: Кубы, Филиппин, Пуэрто-Рико и Гуама.

Сложность и противоречивость испанской действительности нашли отображение в искусстве и в литературе

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Encyclopédie de la musique...*, p. 2226.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 10, с. 433.



ре. В начале века расцвела патриотическая поэзия М. Х. Кинтаны, Х. И. Гальего и других, проникнутая пафосом национально-освободительной борьбы. В дальнейшем возникло романтическое направление, во многом связанное с французским влиянием. Оно нашло яркое выражение в творчестве А. Гутьерроса, автора драм с обличительной, антифеодалной тенденцией<sup>1</sup>. В середине века складывается реалистическое направление, представленное такими писателями, как П. де Аларкон, Х. Валера, позднее — знаменитым романистом Б. П. Гальдосом. В их произведениях отчетливо выступают критические тенденции, неудовлетворенность действительностью, они подготовили почву для развития «Поколения 98 года».

Это движение выросло из стремления найти выход к новой жизни из сложившихся в Испании условий, развить передовые национальные традиции. В нем участвовали крупнейшие представители испанской культуры — философы М. де Унамуно и Х. Ортега-и-Гассет, поэт А. Мачадо, романист Б. Ибаньес и другие. Участники «Поколения 98 года» искренне стремились найти пути обновления Испании, но их идейные взгляды не всегда отличались последовательностью, они отдали дань пессимизму, так ясно выступающему у М. де Унамуно, писавшего о трагическом восприятии жизни и истории. В целом их деятельность свидетельствовала о пробуждении творческих и общественных сил, предвещала о наступлении нового времени. И в этом отношении, при всем различии отдельных устремлений, оно перекликается с Ренасимьенто — испанским музыкальным возрождением, начавшимся в последние десятилетия прошлого столетия и принесшего великолепные плоды в творчестве Альбениса, Гранадоса, М. де Фальи, ставших истинными выразителями родной культуры. Об этом будет подробно сказано в дальнейшем, сейчас же вернемся к нашему повествованию.

Начало XIX столетия было отмечено в Испании усилением итальянских влияний — особенно после появления опер Россини, триумфа «Севильского цирюльника», принятого здесь с небывалым энтузиазмом. Это

<sup>1</sup> А. Гутьеррос является автором драмы «Трубадур», на сюжет которой написана одноименная опера Верди.



Влияние проявлялось в области не только светской, но и культовой музыки, где национальные традиции заметно отступали на второй план. Глинка имел все основания говорить об упадке испанской профессиональной музыки первых десятилетий прошлого века. Призывы к национальной самостоятельности и идеи Экзигено не находили настоящего отклика среди музыкантов, и если где и можно было отыскать черты самобытного, то преимущественно в кругу народных гитаристов и певцов.

Испанские традиции сохранялись конечно в искусстве тонадилы. Но эти спектакли явно теряли популярность, хотя в них продолжали выступать талантливые исполнители и Ласерна создавал произведения, в том числе такие, как «Триумф женщин» и «Тиранка Триполи», принесшие новые лавры в его творческий венок. Жанр тонадилы шел к полному исчезновению; его последним представителем по праву считают Мануэля Гарсиа, крупный талант которого, типично испанского темперамента, не потускнел и за долгие годы жизни за границей, годы триумфов на европейских сценах. Его искусство получило признание как среди широких кругов публики, так и у музыкантов-профессионалов.

Мануэль Гарсиа (1775—1832) родился в Севилье и уже в молодости прославился на родине как певец и композитор. Начав в качестве исполнителя в спектаклях тонадилы, он перешел затем на оперную сцену. В 1803 году Гарсиа выступил в Мадриде со своей первой оперой «Узник», хорошо принятой публикой. В столице развернулся также его талант режиссера и организатора. Он мог бы стать основателем театра национальной оперы, но интриги вынудили его покинуть Испанию ради Парижа, где Гарсиа дебютировал в конце 1808 года на сцене театра Комической оперы. Он быстро сделал блестящую карьеру, выступал в театрах многих стран. При этом артист не забывал традиций родного искусства — тонадилы: в 1809 году в Париже была поставлена с громадным успехом его пьеса «Расчетливый поэт».

В Париже Мануэль Гарсиа подружился со многими музыкантами и артистами, среди них был Россини, с которым он часто встречался и в Неаполе, в годы 1811—1816. Возможно, что именно от Гарсиа и идут некоторые «испанизмы» «Севильского цирюльника». Как бы то ни



было, Гарсиа способствовал знакомству Европы с жанром тонадиллы, которая, впрочем, большей частью публики воспринималась как нечто экзотическое. Впрочем, это была в сущности последняя яркая вспышка жанра, приходящего в упадок и на своей родине.

Гарсиа славился исполнением испанских песен и создал немало произведений в народном духе, отмеченных верностью стиля и своеобразием авторской манеры, захватывающим темпераментом. Ему принадлежит знаменитая песня «Контрабандист», далеко вышедшая за пределы Испании, покорившая европейскую публику. Сочетание стремительного движения с четкостью ритма, характерность оборотов мелодии, ее страстный, романтический характер неотразимо захватывали слушателей. Музыка расширяла содержание поэтических образов: эта песня о мужестве и смелости воспринималась как выражение черт испанского характера и именно это принесло произведению Гарсиа исключительную популярность во всем мире.

11 Allegro mosso

Yo soy el con-tra-ban-dis-ta

The first system of the musical score for 'El Contrabandista' is in 2/4 time, marked 'Allegro mosso'. It features a vocal melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics 'Yo soy el con-tra-ban-dis-ta' are written below the vocal line.

y cam-po por mi res-pe-to;

The second system of the musical score continues the melody and accompaniment. The lyrics 'y cam-po por mi res-pe-to;' are written below the vocal line.



В одной из тоналий Гарсиа мы встречаем Поло, несколько напоминающее мелодию антракта к IV акту оперы «Кармен». Андалусский колорит чувствуется в увеличенных секундах и ниспадающих каденциях, в орнаментике мелодии, в типичности гитарного сопровождения. Романтическая Испания выступает здесь не менее ярко, чем в дальнейшем в произведениях Гранадоса и Фальи — Гарсиа передал эстафету будущим поколениям испанских композиторов.

Для Испании было печально потерять Мануэля Гарсиа, но за рубежом он привлек внимание к родному искусству, продолжил его традицию в своих произведениях, не говоря уже об успехах на поприще оперного певца и педагога, воспитавшего многих великолепных артистов. Среди них — его дочери, знаменитые певицы Мария Малибран (1808—1836) и Полина Виардо (1821—1910), и сын Мануэль Гарсиа (1805—1906), который был известен как педагог и автор «Полного трактата об искусстве пения», опубликованного в Париже в 1847 году, и как один из основоположников метода вокальной ларингоскопии.

Беспокойная артистическая судьба забросила Гарсиа и за океан — он выступал со своей труппой в Нью-Йорке, был одним из первых, кто познакомил с искусством оперы мексиканскую публику. По возвращении в Европу он вскоре оставил сцену и занялся педагогикой. В это время на его родине музыка переживала критический период. Всеобщим кумиром сделался Россини, и когда Глинка во второй половине 40-х годов посетил Испанию, он уже не мог найти в мадридских театрах ничего национального.

Среди композиторов начала века выделяется Хосе Мельхиор Гомис (1791—1836). В 1818 году внимание публики привлекла его опера «Альдеанс». Однако вскоре для него пришли трудные времена: ему приписали авторство «Гимна Рнего», и этого было вполне достаточно, чтобы подвергнуться преследованиям в условиях жестокой феодальной реакции. Гомис вынужден был эмигрировать и провести большую часть последних лет своей жизни во Франции, где его оперы также получили признание. В частности, с большим успехом прошла опера «Дьявол в Севилье». В опере рассказывается о борьбе либералов и реакционеров, она заканчивается



гимном в честь свободы, что же касается монахов и смущающего их дьявола, то это служило в сущности деталью в общем развитии действия и сюжета. Музыка оперы Гомиса оригинальна во многих ритмах и модуляциях, в ней звучат мелодии поло и болеро. В то же время в ней чувствуется изящество и легкость итальянского голосоведения. Это не помешало ей оставаться произведением испанского искусства и по сюжету, и по многим особенностям музыки. Впрочем, опера прозвучала на сцене парижского театра, а не на родине — вот еще один пример рассеивания творческих сил Испании, которое, конечно, не способствовало нормальному развитию ее музыкальной культуры.

Немалый вклад в развитие родной музыки внес в нее Рамон Карнисер (1789—1855), хотя в его творчестве и сказались сильные итальянские влияния. Он работал сначала в Барселоне, где в числе написанных им произведений была и многократно исполнявшаяся увертюра к «Севильскому цирюльнику» Россини. Это не должно удивлять читателя — сочинение новых увертюр к популярным операм было в то время довольно обычным делом. В 1819 году в Барселоне пользовалась успехом его опера «Адель ди Лузиньяно», она была показана в Мадриде, понравилась королю, который приказал композитору возглавить музыкальный театр в столице. Карнисер завоевал там известность в качестве дирижера и автора ряда опер, из которых выделяется «Христофор Колумб» (1831).

Итальянские влияния сказались и в оперном творчестве Эслава (1807—1878), хотя некоторые страницы его опер отмечены национальной характерностью. Про оперу «Одиночество», из швейцарской жизни, говорили: «Его Швейцария находится около Гвадалквивира». В 1843 году Эслава выступил с оперой «Педро жестокий», написанной на испанский сюжет и получившей живой отклик в кругу современников.

Национальное начало проявлялось в многочисленных песнях и романсах, часто писавшихся в форме болеро, приобретшей исключительную популярность в XIX столетии. Как известно, болеро было создано еще в 1789 году учителем танцев Себастьяном Сересо на основе сегидильи. Очень быстро танец распространился в народе и стал представителем испанской музыки для иност-



ранцев. Невозможно перечислить здесь все мелодии болеро, распевавшиеся в Испании, да и в других странах. Во многих из них чувствуется налет эстрадности, но в общем они несомненно были своеобразны и характерны.

В первой половине века в испанском исполнительском искусстве появились мастера, завоевавшие мировое признание. Уже говорилось об успехах Мануэля Гарсиа, его дочерей Марии Малибран и Полины Виардо, пользовавшихся громадным успехом на европейских оперных сценах. Они отлично владели *bel canto* и, особенно Малибран, приносили в него яркое драматическое начало и испанский темперамент. Рядом с ними национальное начало находило особенно яркое выражение в игре и произведениях испанских гитаристов, также пользовавшихся мировой известностью.

Одним из самых замечательных среди них был Фернандо Сор, покоровший своим искусством публику почти всех европейских стран (Сор был вынужден покинуть Испанию по политическим причинам). Сор далеко двинул вперед технику игры на гитаре, нашел в ней новые возможности, расширил диапазон гармонических средств и т. д. Обо всех этих новшествах говорится в его монументальном труде — «Метод гитары» (1832). Сор был одинаково талантливым виртуозом и композитором, обогатившим гитарный репертуар. Он писал не только излюбленные гитаристами вариации, но и работал в крупных формах — вплоть до сонатной. Его этюды, фантазии, дивертисменты и другие произведения отличаются благородством стиля, исходящего от классических традиций, но отмеченного новизной техники.

Другой знаменитый гитарист — Дионисио Агуадо (1724—1849) прославился как исполнитель и автор широко известного пособия для игры на гитаре. Он также долго жил в Париже, где был дружен с Россини и, конечно, со своим соотечественником Сором. Виртуозные успехи Агуадо были исключительными, но как композитор он не представляет большого интереса, привлекают внимание лишь инструментальные пьесы типа этюдов.

В плеяде испанских гитаристов было много редких дарований, как, например, Мурсиано, чьей игрой заслушивался Глинка. Испанская гитарная школа обладала большими возможностями развития, о чем свидетельст-



вуют и ее успехи в XX веке, когда взошла звезда Андреса Сеговия.

На протяжении второй половины XIX века в Испании успешно развивалось инструментально-исполнительское искусство. В первую очередь здесь следует назвать скрипача Пабло Сарасате (1844—1908). В 1859 году он окончил Парижскую консерваторию по классу д'Алара, затем, после нескольких лет проведенных в Мадриде, начал концертные поездки по странам Европы и Америки. Исключительная виртуозность, темпераментность и артистичность его игры сделала его таким же бесспорным представителем испанского искусства во второй половине XIX века во всем мире, каким в первой был Мануэль Гарсиа. Сарасате выступал и в качестве автора многочисленных произведений для скрипки (широкой известностью пользовались его «Испанские танцы»). В их основу положены обычно народные мелодии, разработанные в блестящем виртуозном стиле. При всей эффектности, они мало что дали делу новой испанской музыки, принадлежа к тому концертному жанру, который культивировался в разных странах. Но исполнительская деятельность Сарасате вновь привлекла к Испании внимание всего мира, и его скрипка по праву украшает прекрасное фойе Мадридской филармонии.

Во второй половине прошлого века происходит своеобразный ренессанс сарсуэлы, представлявшей для широкой публики традиции национального искусства. В жанре сарсуэлы работали такие композиторы, как Барбьери, Чапи, Серреро, Бретон, она вошла в свое время даже в поле зрения молодого Фальи, пытавшегося добиться здесь успеха у публики.

Сарсуэла оказалась жизнеспособнее тонадильи: она успешно противостояла итальянской опере, имела свою очень широкую аудиторию. К середине XIX столетия в театральной практике утвердились две основные разновидности этого жанра. Один из них — так называемая «большая сарсуэла», которая, очевидно, стремилась стать подобием итальянской оперы, если не по стилю (он оставался национальным), то по масштабности. На это указывал еще М. де Фалья: «Наша так называемая большая сарсуэла представляет собой не что иное, как кальку (это может доказать всякий, проделавший очень небольшую работу) итальянской оперы, модной в ту



эпоху, когда сарсуэла появилась на свет»<sup>1</sup>. М. де Фалья утверждал, что часто имела место «простая адаптация иностранных произведений», что и в более национальных по сюжету и образам произведениях композиторы «редко оказываются вне привычных итальянских влияний»<sup>2</sup>. Конечно, в этих высказываниях есть доля полемической заостренности со стороны представителя новой школы, боровшегося против консервативных вкусов публики. Но в то же время они указывают на кризисные черты, выступавшие в произведениях этого жанра. Рядом с этим существовал и был очень популярен жанр «малой сарсуэлы» — род одноактной пьесы, более компактной и более похожей на старинные формы. Оба эти жанра имели своих мастеров. Их активность продолжалась вплоть до первых десятилетий XX века, даже в период утверждения новой испанской школы.

Пионером возрождения сарсуэлы явился Франсиско Барбьери (1823—1894). Начиная с 1850 года он создавал одно за другим многочисленные произведения, пользовавшиеся огромным успехом у публики. Он стремился покончить с итальянскими влияниями, проникшими и в этот жанр, вернуть его к национальным традициям. В таких произведениях, как «Хлеб и быки» (1864) и «Маленький цирюльник из Лавapiеса» (1874), он достиг поставленных целей, создав популярнейшие произведения, отмеченные даже таким строгим критиком сарсуэлы, каким был в свои зрелые годы Фалья. Вне зависимости от того, как сложились дальнейшие судьбы жанра, надо признать, что лучшие сарсуэлы Барбьери умножили достояние испанской музыки.

Он много сделал также в качестве музыковеда, выпустившего в 1890 году знаменитый труд «Музыкальный песенник XV и XVI веков», в котором опубликовал много неизвестных материалов, тщательно прокомментировав их. Наконец, Барбьери организовал в 1866 году Концерты классической музыки, а в 1867 — Мадридское концертное общество и сам постоянно выступал в качестве дирижера. Его вклад в родную музыкальную культуру был, таким образом, большим и многогранным.

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 39.

<sup>2</sup> Там же, с. 40.



Популярны как авторы сарсуэл были и композиторы Чапи и Бретон; действительно талантливые, высокопрофессиональные, наделенные чувством жанра и тонким художественным вкусом. Последнего явно недоставало многим второстепенным сочинителям, заботившимся лишь о чистой развлекательности. Чапи и Бретон, по существу, были последними могиканами блистательной истории сарсуэлы, продолжившими ее традицию и в начале нашего столетия.

Рядом с ними надо назвать таких мастеров, как Амадео Вивес (1871—1932) и Хосе Мария Усандисага (1887—1916), чьи индивидуальные дарования связаны с национальной традицией. На рубеже столетий, в 1899 году, с триумфальным успехом прошла премьера сарсуэлы Вивеса «Дон Лукас дель Сигаролль». Испанская публика высоко оценила и «Донью Франсискиту», появившуюся много позднее — уже в 1928 году. Все это привлекало мелодической прелестью, изяществом и тонкостью письма.

Произведения Хосе Мария Усандисаги, баска по происхождению, «Менди-Мендиан», «Льяма» и «Ласточки» («*Las golondrinas*» — 1914) остались в памяти испанских меломанов как блистательные явления театра сарсуэлы. Мелодичны и полны фантазии сарсуэлы Хосе Серрано. Рядом с ними можно назвать Хесуса Гуриди — автора «Казерно». Однако это был уже закат жанра, когда все сильнее проявлялось эпигонство, не способное заменить живую традицию развития. Главные творческие силы испанского искусства все больше устремлялись на решение иных художественных задач.

Сарсуэла долго сохраняла чисто испанский характер и противостояла импортным оперным жанрам, хотя кое в чем иногда и поступалась перед ними, на что указывал М. де Фалья. В сарсуэле сохранилась специфическая манера пения, связанная с испанской фольклорной традицией: в свою лучшую пору ее театр был настоящей исполнительской школой, из которой вышли замечательные артисты, пользовавшиеся широчайшей популярностью, и в этом он отвечал запросам демократической общественности, ценившей его за быстроту отклика на запросы жизни, за правдивость художественных образов. Это, конечно, относится и к тонадилье. В известной степени можно сравнить тонадилью и сар-



суэлу с итальянской оперой-буффа, либо немецким зингшпилем. В отличие от них сарсуэла осталась типично испанским жанром, так и не вышедшим за местные рамки, и это в конце концов привело ее к оскудению, закономерному в условиях изоляции от широкого движения мирового искусства. И все же, несмотря на то, что она так и не поднялась до больших художественных обобщений, сарсуэла несла в себе много элементов, имевших важное значение для становления испанской музыки<sup>1</sup>.

На рубеже XIX и XX столетий сарсуэла продолжала пользоваться широкой популярностью, но, по существу, она утратила прежнее значение. Перед новым композиторским поколением встали иные задачи, связанные с идеями музыкального Возрождения. Испанская музыка вступала в период расцвета национальных традиций, когда она вновь получила распространение и признание во всем мире. Начало этому движению было положено творческим трудом замечательного музыканта Фелипе Педреля, по праву называемого основоположником новой испанской музыки.

<sup>1</sup> Важным источником по истории сарсуэлы является кн.: Mindlin R. Die Zarzuela. Das Spanische Singspiel im 19 und 20 Jahrhundert. Zürich, 1965.



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ИСПАНСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И Ф. ПЕДРЕЛЬ

Последние десятилетия прошлого века были ознаменованы в Испании важным движением в культурной жизни, получившим название Ренасимьенто (возрождение). Оно захватило все области искусства, принесло много выдающихся произведений и оказало могучее влияние на его последующее развитие.

Если говорить о музыке, то именно в это время она вышла вновь на мировую арену, главным образом благодаря творчеству знаменитой композиторской «тройки» — Альбениса, Гранадоса, Фальи и великого виолончелиста Касальса. Они стремились прежде всего вернуть испанскую музыку к национальным основам, привлечь внимание к ее классическому наследию и фольклору. Но их творчество не замыкалось рамками чисто испанского, многое в нем перекликалось с явлениями европейского, в частности — французского, искусства. Эти контакты имели иной смысл, чем в предшествующую эпоху — речь шла не об активном вторжении иноземных влияний, а о европейских творческих тенденциях, близких к национальным. Молодая испанская музыка включалась в европейскую культуру на равных началах, и очень скоро ее голос отчетливо зазвучал в общем ансамбле.

Эти успехи были подготовлены деятельностью ряда талантливых музыкантов. А. Оссовский указывает на музыковедческие труды Эславы, много сделавшего для публикации классического наследия, на сарсуэлы Барбьери и триумфы исполнительского искусства. Все это имело важное значение, как и появление первых форте-



пианных пьес Альбениса. Но истинным основоположником, руководителем и теоретиком испанского музыкального возрождения стал Фелипе Педрель.

Фелипе Педрель (1841—1922) является весьма примечательной личностью в истории новой испанской музыки. Его жизнь была наполнена непрерывным трудом. Композитор, музыковед и педагог, он обогатил родную музыкальную культуру в каждой из этих областей. Можно сказать, что его деятельность обозначила новый этап в истории испанской музыки, подвела к тому периоду, когда она смогла вновь утвердиться в кругу европейских музыкальных школ XX века.

Педрель родился в Тортосе (Каталония) и там, в семилетнем возрасте, начал петь в церковном хоре, затем брал уроки гармонии у Антонио Нин-и-Серра. Мальчик страстно увлекся музыкой, играл на фортепиано, скрипке, гитаре. Он рано начал сочинять, перекладывал для местного оркестра отрывки из итальянских опер. Так он проходил большую и полезную практическую школу.

В то же время юный Педрель чутко вслушивался в звучащие вокруг него песни, в игру духового оркестра, даже в выкрики уличных торговцев, и все это укрепляло в нем живое ощущение народного быта и музыки. Глубокое впечатление оставило у него знакомство с творчеством Шуберта и Шопена, а затем Вагнера (об этом свидетельствует «Письмо к другу о музыке Вагнера»). В дальнейшем кругозор Педреля непрерывно расширялся и он стал одним из образованнейших музыкантов своего времени.

В начале 70-х годов мы находим Педреля в Барселоне, где он занимает скромное место второго дирижера оперетты. Педрель продолжал и композиторскую деятельность, получившую отклик у барселонской публики. Она приветствовала и его первое оркестровое произведение «Праздник», и его первую оперу «Приключения последнего Абенсэрраха». Поставленная на сцене театра «Лиссо», она имела несомненный успех, и это вдохновило композитора на дальнейшую работу: одна за другой появились его оперы — «Квазимодо» (1875), «Клеопатра» (1878), «Тассо в Ферраре» (1881), «Мазепа» (1881). Так Педрель сразу вступил в «запретную» для испанского композитора область, где полностью



господствовали итальянцы. Правда, его произведения не были свободны от недостатков, они не удержались в репертуаре, но нельзя и приуменьшать роль опер Педреля в развитии композитора, а в более широком плане — в расширении перспектив испанской музыки, представленной в то время в музыкальном театре только жанром сарсуэлы.

Работая в Барселоне, Педрель имел возможность время от времени выезжать в Мадрид, Валенсию и даже Париж. Он услышал там много интересного, встретился с музыкантами и сумел познакомиться с основными культурными течениями своего времени. Это непосредственно сказалось и на его деятельности.

В 80-е годы Педрель написал две симфонические поэмы и ряд романсов. Главное внимание он уделял музыковедческой работе. Результатом этих исследований и раздумий над судьбами родного искусства явилась не только публикация старинной музыки, раскрывшая перед всем миром сокровища испанского «золотого века», но и осознание программы ближайших действий, сформулированная в его знаменитом манифесте «За нашу музыку»<sup>1</sup>. Современники Педреля восприняли его как «горячий и светлый призыв, предназначенный вызвать национальное Возрождение испанской музыки»<sup>2</sup>.

Основные положения манифеста, к которому мы не раз возвратимся в дальнейшем, сводились к призывам развивать национальную культуру на основе глубокого освоения ее классического и фольклорного наследия. Педрель подчеркивал необходимость работы во всех жанрах, прежде всего — оперной, затем симфонической и камерной музыки. Он говорил и о значении лучших традиций сарсуэлы и тонадиллы. Педрель считал также необходимым внимательное изучение творчества композиторов других стран, его главным стремлением было вывести испанскую музыку из состояния изоляции и вновь придать ей мировое значение.

В 1894 году Педрель переехал в Мадрид, где в течение десяти лет работал в качестве профессора консер-

<sup>1</sup> Pedrell F. Por nuestra música. Barcelona, 1891.

<sup>2</sup> Кальвокоресси М. Национальный характер испанской музыки. «Русская музыкальная газета», 1915, № 3, с. 58.



ватории. К этому времени относится создание его главного произведения — монументальной оперы «Пиренеи», переносщей в Каталонию XIII века. Вместе с другой его оперой — «Селестиной», написанной на сюжет знаменитой средневековой повести, и «Графом Арнау» это произведение явилось кульминацией его композиторского творчества.

В те же годы появились и крупнейшие музыковедческие труды Педреля — восьмитомное собрание «Испанская школа духовной музыки» (1894—1898), «Испанский лирический театр до начала XIX столетия» (1897—1898), «Кастильский музыкальный фольклор XVI века» (1899—1900), «Своеобразие испанского музыкального театра XVI века» и другие, открывшие для всех сокровища, так долго скрытые в библиотеках и архивах. Работа потребовала массу времени и сил; труды, выполненные с размахом и научной добросовестностью, принесли их автору мировую известность.

Верно оценил их значение Касальс, близко знавший и высоко ценивший композитора: «Педрель, человек исключительной эрудиции, написал авторитетные труды о народной испанской музыке XVI и XVII веков. Он заново раскрыл фольклорные сокровища Испании, забытые в XIX веке, и советовал молодым композиторам вдохновляться и пользоваться ими. Он не столько влиял на того или иного композитора, сколько вообще оказал определенное и благотворное действие на возрождение нашей национальной музыки»<sup>1</sup>.

Деятельность Педреля была на редкость многогранной — кроме композиторской и научной, также педагогическая и общественная — чтение лекций. Все это делало мэтра новой школы привлекательным человеком; таким он и остался в памяти всех его знавших. «Вижу его в своем мадридском рабочем уголке, — вспоминает Фалья, — то умиляющегося какой-нибудь детской хороводной песенкой, доносящейся из соседнего сада, то в дружеской беседе со слепым певцом старых романсов или с каким-нибудь галисийским музыкантом, играющим на волынке или тамбурине. А с какой радостью он

<sup>1</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960, с. 226.



сообщал нам о находке одного из тех старинных манускриптов, в которых раскрываются истинные черты нашего искусства»<sup>1</sup>. Эти черты сделали Педреля близким целому поколению испанских музыкантов, ценивших его за исключительную чистоту и бескорыстность его стремлений; его поразительную скромность, сочетавшуюся с доброжелательством и готовностью помочь каждому талантливому человеку.

В 1904 году Педрель, с трудом переносивший мадридский климат, переселился в Барселону, где и прожил до конца своих дней. Он продолжал сочинять: в 1908 году появились его «Песни-арабески», затем он начал работу над оперой «Раймонд Люль», которая должна была вместе с «Пиренеями» и «Селестиной» нарисовать широкую картину испанского мировоззрения, каким оно представлялось композитору. Этот замысел остался незавершенным. Более удачливыми оказались музыковедческие труды: здесь можно указать «Антологию испанской органной музыки» (1908) и четырехтомное «Собрание испанских народных песен» (1919—1922), которое Фалья назвал завещанием мастера молодому поколению композиторов.

В Барселоне Педрель работал с непреходящей верой в будущее испанской музыки. Но самому ему приходилось сталкиваться с большими трудностями не только при публикации, но и при исполнении своих произведений. На его долю выпала трудная борьба с традициями академизма против псевдонациональных штампов, которые являлись эталонами для официальных кругов, да и для многих любителей музыки. Как и многие другие истинные новаторы национального искусства, он сталкивался с ограниченностью и узостью, сковывавшими развитие вкуса и понимания публики.

Педреля быстрее оценили за рубежом: там исполнялись его произведения, появились критические статьи о нем. Одной из них была статья Ц. Кюи, напечатанная в журнале «Артист» еще в 1894 году. Римская академия Санта Чечилия избрала его почетным членом вместе с Дебюсси, Глазуновым и Р. Штраусом. Его многочисленные ученики, среди которых были Альбенис и

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 71—72.



Гранадос, выдвигались в первые ряды отечественного искусства. Однако сам Педрель не без оснований чувствовал себя обойденным вниманием как композитор, что и стало причиной его «добровольного затворничества», «нарушенного» только празднествами в его честь в его родном городе.

Сам Педрель говорил: «Я не встречал справедливого отношения к себе ни в Каталонии, ни в остальной Испании... меня непрерывно принижали, говоря, что я крупный критик и историк, но плохой композитор... Я требую уважения не к моим годам, но к моему творчеству. Пусть его прослушают, изучат и тогда судят»<sup>1</sup>.

Для того, чтобы оценить истинное значение деятельности Педрея, надо рассматривать ее во всей совокупности проявлений. Быть может, как композитор он и не обладал яркой индивидуальностью, способной покорить современников. Возможно, что его педагогическая деятельность также могла вызвать критические замечания — Касальс даже утверждал, что Педрель не имел призвания к преподаванию композиции, лишь музыковедческие труды выводили его на мировую арену в полном смысле слова. Но если рассматривать все это вместе, то обнаруживается универсализм и сила интеллекта, которыми обладали очень немногие. В какой-то мере его можно сравнить с В. д'Энди — по ясности и чистоте устремлений к утверждению национальной школы, хотя характер его исканий иной, определялся испанскими условиями.

Педрель возрождал традиции прошлого для решения новых художественных задач для подъема новых творческих сил испанского искусства. К этому он призывал как музыковед и публицист, это стремился осуществить и в своих произведениях. И в них он сказал свое слово — слово композитора и патриота.

Сам Педрель считал своей главной целью создание оперной трилогии — «Пиреней» (отчизна), «Селестина» (любовь), «Раймонд Люль» (вера). Первая из этих опер переносит в Каталонию XIII века, рассказывает в форме эпической легенды о борьбе против власти

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 77.



папского легата и инквизиции во имя освобождения родины.

Работая над «Пиренеями», Педрель считал нужным подробно изложить свои взгляды на задачи и цели испанского музыкально-драматического искусства. Говоря, что его целью является не только создание лирической драмы «на сюжет, заимствованный из нашей истории и преданий», что дело не только в местном колорите, ибо введение народных тем нередко «скрывает несовершенство», композитор подчеркивал, что «непрерывность традиции, общие устойчивые признаки, единство творческих начал в различных проявлениях искусства, использование определенных прирожденных художественных форм, которые некоторая непреодолимая и бессознательная сила делает соответствующими духу народа, его темпераменту и нравам»<sup>1</sup>, — все это необходимо сохранить. Словом, он решает проблему национального характера оперы, исходя из широкой концепции музыковеда-историка и композитора-практика.

С этим связаны и более специальные соображения по соотношению вокальных и оркестровой партий. «Я утверждаю, — говорит Педрель, — что не следует сосредотачивать весь интерес в оркестре, это может снизить значение, которое имеет голос в драме»<sup>2</sup>. В другом месте он еще более определенно высказывает предпочтение лирическим формам перед симфоническими, «усвоенными Вагнером». Считая певца носителем главной идеи, он призывает композитора заботиться о мелодической насыщенности не только арий, но и речитатива, ссылаясь на русских авторов, у которых он «мелодичен, не теряя своей характеристичности».

Все это Педрель имел в виду, работая над «Пиренеями» — произведением монументального жанра, сложенным из больших звуковых глыб. Опера предваряется широко развернутым, символическим по значению прологом, она переносит слушателя в эпоху Средневековья, отлично знакомую композитору по музыкально-историческим изысканиям. Все выдержано в характере повествования, чуждого внешней эффектности, быть мо-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 65—66.

<sup>2</sup> Цит. по ст.: Collet II Espagne. La Renaissance musicale, p. 2479.



жет даже несколько не учитывающего специфику сценического действия.

Содержание «Пиренеев» драматично: опера рассказывает о борьбе Каталонии за независимость, о неисчислимых бедствиях и страданиях, принесенных народу инквизицией, о столкновении жизнеутверждающей светской культуры с фанатизмом. Этот конфликт типичен для средневековой Испании, он находил выражение во многих конкретных событиях, которые и могли быть положены в основу либретто оперы, написанного соотечественником Педреля — поэтом Виктором Балагером (1824—1901). Однако композитор меньше всего помышлял о создании исторической хроники: у него преобладают черты эпоса, легендарности, поэтизации героев, которые являются скорее символами, чем типами. Может быть даже элемент мифотворчества, в известной мере напоминающий «Нибелунгов», хотя и без сказочной фантастики, которая играет столь важную роль у Вагнера. В общем же «Пиренеи» несомненно явились выдающимся достижением испанской музыки, хотя они и не вошли в постоянный оперный репертуар. Это, возможно, связано с некоторыми особенностями музыки, а также с недостаточностью контактов композитора с театрами и исполнителями.

Эпический характер оперы раскрывается уже в прологе, в звучании голоса Барда Пиренеев, прославляющего горный край и его обитателей. Его рассказ чередуется с хоровыми интермедиями. Первая — хор монахов, идущий в медлительном размеренном движении старинных хоралов (в длительностях  $\text{о}$  и  $\text{д}$ ), проникнутый мистически отрешенным настроением. Вторая интермедия переносит совсем в иную сферу светского праздника, на котором звучат светлые, несколько стилизованные напевы, переносящие в эпоху труверов. Сюда, в Каталонию, долетают песни Прованса, вызывая негодование церковников (мрачный хор инквизиторов). С ними появляется злобная сила, которая стремится уничтожить веяния европейского гуманизма, проникшие и на Иберийский полуостров. Так завязывается один из узлов драматического конфликта. Но композитор сразу же вселяет в сердце надежду на будущее — ведь остается вечная красота гор, символ вечности народа и его мечты о свободе и счастье,



Перед зрителями открывается панорама Пиренеев — от моря и до моря, звучит светлый и торжественный напев хора, поддержанный фанфарами оркестра. Снова, еще взволнованнее чем раньше, Бард провозглашает славу родному краю, его распев ширится, поднимается в верхний регистр и непосредственно вводит в финальный треххорный апофеоз гор и вольности. Музыка здесь несколько стилизованная, в духе Средневековья, но живая, благородная и величественная. Это убедительное и красивое завершение пролога, необычного по содержанию и являющегося как бы пропилеями к монументальному оперному зданию.

Первая часть оперы — «Граф де Фуа» — также сложена из больших звуковых пластов, которые разворачиваются медлительно и неспешно, даже в моментах нарастающего конфликта. Композитор сопоставляет три основные образные сферы — одна раскрывается в разговоре двух трубадуров, предчувствующих надвигающуюся беду, вторая — живая картина беспечного светского праздника, и третья — гневная филиппика кардинала, приказывающего прекратить пение и сжечь инструменты.

Начало первой части воспринимается как подернутое печальной дымкой. Здесь слушатель знакомится с легендой о замке графов де Фуа, проникнутой ритмически поступательным характером и все более отчетливо выступающей песенностью интонаций.

Центральное место занимает 3-я сцена («Cour d'amour»). Вначале разворачивается большой «куртуазный» ансамбль кавалеров и дам, написанный в светлой диатонике, которая вообще пользуется любовью автора «Пиренеев». Здесь есть черты стилизованной мадригалности — скорее самой идеи жанра, чем его внешних признаков.

Вслед за большой балетной пантомимой «Игры» появляется одно из главных действующих лиц — цыганка, которую зовут поэтическим именем Лунный луч. Она поет провансальскую балладу «Смерть Жанны», в которой диатоника оттенена тонкостью восточных, быть может и традиционных, но очень изящных и выразительных интонаций. Это — одна из лучших страниц оперы, одна из ее эмоциональных вершин; она проникнута чистым и глубоким чувством:



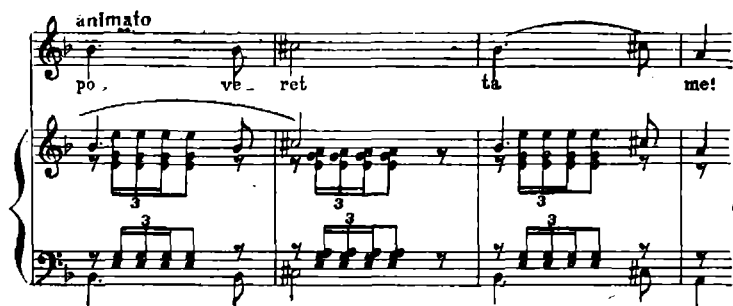
12 Poco Andantino

Il mio amor se ritard. n'è an.

da to co - las - sù

rit. nel la mon - ta - gna. Ah! poco





Песни труверов, рыцарей и дам, светлые по настроению, создают романтически идеализированную картину двора графов де Фуа, который, в представлении композитора, является своеобразным оплотом культуры Ренессанса. Это подчеркнуто и музыкой — в ней четко выступают черты почерка собирателя и исследователя, в ней есть и историческая достоверность интонации, органически усвоенной композитором. Язык Педреля прост, его гармония выдержана обычно в классических нормах диатонического мажора и минора, близких архаическому стилю, диктуемому сюжетом. Конечно здесь нет оснований говорить о неоклассицизме в какой бы то ни было его форме: это стилизация, выполненная композитором, глубоко проникшим в образ мышления старых испанских мастеров.

В первой части впечатляет сопоставление двух интонационных пластов — музыки труверов и аскетического напева инквизиторов, заканчивающееся картиной столкновения: инквизиторы пускают в ход церковное проклятье, представлявшее в те времена грозную силу, но их возгласы «Анафема» не в силах заглушить героических призывов, которыми заканчивается первая часть трилогии. Здесь вступают в права законы оперного фрескового письма, типичные для стиля «grand opéra», но получившие у испанского композитора иное значение — они включены в общий план эпико-героического повествования. Педрель стремился воплотить в нем общую историко-патриотическую идею и воспеть Пиренеи как символ свободы и счастья народа. Концепция — типичная для композитора, который, будучи каталонцем по происхождению, с детства сроднился с миром сказок, легенд и исторических преданий.



Первая часть — одновременно экспозиция образов и завязка драмы. Ее действие связано с историческими судьбами народа, а также графов де Фуа и цыганки Лунный луч. В ее лице выступает как бы сам дух Пиренеев, она говорит от лица народа, осуждая насилие и произвол инквизиции и иноземных угнетателей. Ее образ — самый значительный в опере, ее именем названа вторая часть «Пиренеев».

Действие второй части трилогии происходит 27 лет спустя, в 1245 году, когда борьба графа Фуа против церковников близится к трагической развязке. В музыке преобладает мрачный характер, действие изобилует контрастами звуковых пластов. Так, в самом начале григорианский напев монахов — реквием и *De profundis* противопоставлены изящно очерченной мелодической линии в партии Цыганки. Этот контраст сохраняется и в дальнейшем, в сцене уговоров продолжать борьбу, вопреки всем неудачам, постигшим графа в последние годы. Так же, как и в первой части, Цыганке поручен здесь большой монолог, во многом перекликающийся с ее балладой. Это одновременно и важное звено в ее характеристике, и опорный пункт драматургии оперы.

Граф сознает безвыходность положения, но когда на сцену врывается инквизитор с солдатами, он не склоняет головы перед ними и его заключительный монолог звучит точно клятва верности родине и призыв к потомкам продолжать борьбу за свободу. Граф как бы отвечает на вопросы, прозвучавшие в монологе Цыганки, — отсюда тянутся нити к первой части и снова утверждается главная, патриотическая тема «Пиренеев». В монологе графа, проникнутом верой в будущее, на первом плане рельефность энергичной мелодической линии:

13 Andante con moto

han - no a la - sciar di Fóis



am - pia me - mo - ria

*cresc.*

cul, al - tro glor - no, invo - che -

*f* *dim*

- ran ven - tu - ri

Так заканчивается второй большой раздел, очень важный для эпической драматургии оперы Педреля. Легко обнаружить сходство в построении обеих частей, развитие которых приводит к широко развернутым монологам. Однако смысл заключительных кульминаций различен — в первой поднимается знамя борьбы, во второй оно передается в руки молодого поколения. Неизменной остается вера в будущее.

Третья часть — «Битва при Паниссаре» — переносит в это будущее, когда воплощается в жизнь послед-



ний призыв графа де Фуа, не склонившего головы перед врагом. Сражение, о котором говорится в опере, — историческое событие борьбы за независимость Арагона (1285 год). Однако Педрель выступает здесь не летописцем, его больше привлекает сфера символической обобщенности. Обладал ли композитор в полной мере возможностями для воплощения столь грандиозного замысла или нет, сама идея была для него органичной, включенной в его общую концепцию возрождения испанской музыки как большого, общественного искусства. Более того, идеи Педреля имели важное значение для европейского искусства, утверждая снова силу большой героико-патриотической темы.

Действие третьей части происходит, как уже говорилось, в 1285 году. Цыганке, чудом избежавшей костра инквизиции, 80 лет, она сохранила в памяти историю всех событий, которым ей довелось быть свидетелем, а вместе с тем — верность свободолюбивым идеалам. Окружающие воспринимают ее как легендарную личность, живой символ Пиренеев, да она и сама глубоко чувствует близость к душе гор.

Этот образ — большая удача композитора, его музыкальное воплощение ярко и богато драматическими контрастами, верно и убедительно по эмоциональному тону. Характер Цыганки, раскрываясь в сольных эпизодах первых двух частей, приобретает особую значительность в третьей. Рядом с отзвуками уже знакомых мелодий, ставших лейтмотивами, выделяется эпизод прославления гор и напоминания о последнем завете графа Фуа («Развейте мой прах, ветер отнесет его в Пиренси, и из него когда-нибудь вырастет мщение»). Эта призывная, воодушевленная мелодия интонационно перекликается с последним монологом графа; экзальтация сочетается в ней с эпической распеванностью.

Иного плана баллада, посвященная сицилийской девушке Лизи, которая вступила в ряды войск под именем Лизардо. Цыганка, проникнув в ее тайну, рассказывает правду в грациозной, легкой по мелодическим очертаниям балладе, напоминающей о том, что она сама когда-то в далекие времена славы графов де Фуа, слушала при их дворе песни труверов. Легкость мелодии, непринужденность ритма, ясная диатоника — все это вносит дополнительные штрихи в ее образ.



Не менее яркое впечатление оставляет «Песня звезды», которую поет перед солдатами Лизардо. Здесь примечательна тонкость интонационных поворотов и общий характер средневековой песни, идущей в сопровождении прозрачного аккомпанемента. Во всем этом нет приверженности к нарочитой стилизации, характер прошлого воссоздается лишь отдельными деталями. «Песня звезды» может показаться на первый взгляд вставным номером, но на самом деле это органическая часть оперного действия. Создание такой песни требовало глубоких исторических знаний и стилистического чутья.

Далее — в воинственной песне Цыганки дана мощная кульминация героического начала. Песня разворачивается в ритме походного марша, мелодия изобилует синкопами; четкость мажорного наклонения оттенена хроматическими последованиями, что становится основой для возникновения большого развитого вокального ансамбля, проникнутого героическим порывом:

14 Andantino rall. a tempo

Lo so no in na mo ra ta, po ve ra

cresc. allarg. a tempo

me! Ma don na, Ma don na po ve ra me!

allarg.



В развитии образа Цыганки — это конечный вывод, воплощение в действительность всех предчувствий, легенд и пророчеств, торжественный миг жизни, когда становится зримым торжество справедливости, ожидавшееся в течение долгих лет, полных горя и страданий. Отсюда мысль возвращается в прошлое — к последнему монологу графа Фуа, скрепляется единство личных и общих судеб, а вместе с тем и вся драматургическая конструкция оперы.

Звучит хор солдат, выступающих на битву с врагами, а дальше — величавый эпилог, прославляющий свободу и вечную красоту гор, утопающих в лучах солнца. Так завершается национально-патриотическая эпопея, открывающая широкие горизонты национального искусства, о торжестве которого мечтал Педрель.

15 *Allegro molto maestoso*

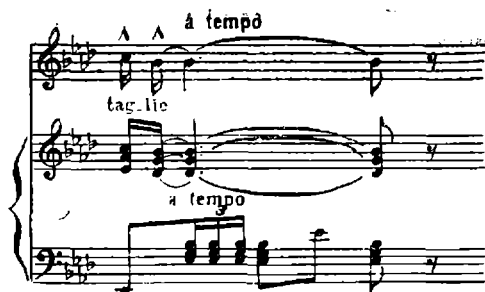
*L'al - mo - ga - var de'* *rit.*

*energico et marcato* *p* *poco rit.*

*vi-ver sua vi - ta fra bat -*

*energico et marcato* *p* *poco rit.*





«Пиренеи» явились наиболее законченным воплощением его творческой концепции и с этой точки зрения заслуживают особого внимания. Это произведение осталось в испанской музыке единственным в своем роде. При всей романтизации событий далекого прошлого, повествование ведется в большом общественно-значимом плане, без подчеркивания лирических частностей, так часто поглощавших главное внимание оперных композиторов.

Решение этой задачи в полном объеме требовало масштабности и мощи дарования, которых явно недоставало Педрелю, хотя иные восторженные поклонники и именовали его «испанским Вагнером». Его опера не сразу нашла путь на испанскую сцену (премьера состоялась в Барселоне 4 января 1902 года), она мало известна в других странах. Но в ней есть много яркого, что привлекает внимание и поныне.

В общей картине творчества Педреля «Пиренеи» занимают особое место, наиболее полно характеризуюя его как композитора. Правы были те, кто утверждал, что она выводила испанский музыкальный театр из ограниченности жанра сарсуэлы и подчиненности итальянским влияниям. Опера связана с фольклорными и историческими исследованиями Педреля, так же как с его стремлением к освоению всех жанров мирового искусства. В этом отношении Педрель следовал примеру высочайших им классиков русской музыки, прежде всего — Глинки. Кальвокоресси считал даже возможным сравнивать «Пиренеи», как национально-патриотическое произведение, с первой оперой Глинки, находя также общее и в основополагающем значении этих произведе-



ний для становления испанской и русской школ<sup>1</sup>. В «Пиренеях» композитор сделал попытку музыкально философского обобщения большой историко-героической темы и одно уже это было необычным для испанского театра, в котором тогда господствовала сарсуэла. Кроме того, он обратился к освоению опыта мировой культуры, используя его в собственных художественных целях.

Вслед за «Пиренеями» появилась вторая часть оперной трилогии — «Селестина», написанная на сюжет повести XV века — своеобразный вариант истории Тристана и Изольды. Кальвокоресси видит в «Селестине» картину «страстей испанской души... трагической любви Калисто и Малитен», сочетающуюся с зарисовками народных нравов. Это определило лирическо-повествовательную форму оперы.

В «Селестине» раскрылась лирическая сторона дарования Педреля. В этой связи должен быть упомянут и «Граф Арнау», лирический народный фестиваль в двух частях, род оратории, написанной на слова мистической поэмы каталонского поэта Хуана Марагала. В основу поэмы легли мотивы популярных старинных сказаний и баллад. Поэма Марагала, проникнутая настроениями мистической таинственности и неопределенности, не расположила композитора к созданию драматического действия, — персонажи его оратории выступают с рассказом о своих переживаниях в окружении двух хоров, декламирующего и действующего. Здесь можно найти внешнее сходство с античной трагедией: не случайно автор считал возможным исполнение «Графа Арнау» не только в обычной театральной обстановке, но и на открытом воздухе, «в традициях греческого классического искусства». Более того, он полагал, что это лучше соответствует характеру музыки. Он даже предписывает расположение хоров и солистов, соответствующие практике античного театра. Однако по содержанию «Граф Арнау» далек от древнегреческой драмы, в нем все тесно связано с миром испанских легенд и сказаний, при всей самостоятельности поэтической версии, положенной в основу оратории.

<sup>1</sup> Кальвокоресси М. Национальный характер испанской музыки, с. 57.



Что касается партитуры, то в ней много широко развитых хоровых эпизодов. Они написаны преимущественно в аккордово-хоральном стиле. Отдельные, более современные интонации не меняют общей настроенности произведения, довольно далекого от общей устремленности творчества Педреля. Легко провести некоторые аналогии с его идеями о возрождении традиций испанской культовой музыки, но содержание и образы «Графа Арнау» находятся в иной плоскости. Можно в связи с этим сочинением вспомнить мистико-прерафаэлитские устремления, выступающие в кантате «Дева-избранница» Дебюсси, вероятно известной Педрелю, но характер сюжета и музыки здесь иной. Критика писала о «почти манфредиаанском» образе графа Арнау, которого мучат воспоминания о совершенных преступлениях, о том, что оратория погружает «в экзальтированный и мрачный мистицизм, столь характерный для испанской души»<sup>1</sup>. И все это во многом справедливо.

Конечно, в «Графе Арнау» чувствуется рука опытного и широко образованного композитора. В нем есть впечатляющие эпизоды — и в сольных партиях, приобретающих подчас оттенок лирической взволнованности, и в хоровых эпизодах, где так часто использованы средства декоративного звучания. Однако все это несколько ретроспективно и воспринимается сейчас главным образом как свидетельство интереса композитора к миру народной поэзии, его постоянной приверженности к родным каталонским сказаниям и легендам.

Сейчас нетрудно найти ряд недостатков в произведениях Педреля, в том числе и происходящих от некоторой рассудочности композиторского метода. Но это не может заслонить главного — его активности в расширении жанровой сферы новой испанской музыки. Достаточно упомянуть в этой связи одну лишь оперу «Пиренеи». Он стремился возродить национальную традицию с тем, чтобы связать испанскую музыку с общеевропейской. Педрель проявил разносторонность и в самом выборе сюжетов своих произведений. Словом, композитор отлично понимал неотложные задачи развития родного музыкального искусства.

<sup>1</sup> Кальвокоресси М. Национальный характер испанской музыки, с. 59.



Педрель сыграл исключительно важную роль в развитии музыкально-исторической науки — как первооткрыватель и исследователь, автор капитальных трудов, мимо которых невозможно пройти, занимаясь испанской музыкой: они остаются и поныне единственными по богатству материала. Здесь, прежде всего, следует назвать «Испанскую школу духовной музыки», каждый том которой содержит не только нотные тексты, но и монографии, и аналитические очерки, посвященные Виктории, Кабесону, Моралесу и Герреро. Так же богата материалами и его Антология испанской органной музыки. Наконец, он выпустил в свет полное собрание произведений Виктории. Этого вполне достаточно, чтобы обеспечить репутацию крупнейшего ученого, открывшего для всего мира музыкальные сокровища Испании, но этим не ограничивалось значение его научных трудов. Педрель всегда выступал с позиций не только музыковеда, но и композитора, он стремился найти в прошлом основу для развития новой школы. Об этом очень хорошо сказал Фалья: «Ученый-художник — трудно понять такое сочетание. Однако художник, пользующийся приобретенной эрудицией не для того, чтобы непосредственно показать ее в своем творчестве, а чтобы отразить существенные ценности национального искусства, не только украшает свои произведения, но и осуществляет задачу огромного значения»<sup>1</sup>.

С этим связано понимание Педрелем проблемы национальной характерности музыки и путей развития испанского музыкального театра. Собственно говоря, основная идея Педреля не была абсолютно новой — он шел от мысли Экзимено, утверждавшего, что каждый народ должен создавать профессиональное искусство на основе своего собственного музыкального языка. Педрель расширил эту формулу, включив в нее не только фольклор, но и традицию испанской классики и введя все в орбиту мировой культуры. А это имело первостепенное значение для созревания универсализма мышления, столь характерного для композитора. Проблема рассматривалась им синтетически, и в этом отношении он близок Глинке, что еще раз подчеркивает родство

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 68.



принципиальных основ русской и испанской школ, на которые неоднократно указывали ее мастера, в том числе и сам Педрель.

В своих статьях и высказываниях он часто обращался к сарсуэле. Кому еще, как не Педрелю — автору замечательных работ по истории испанского музыкального театра, было понять значение и ценность этого популярнейшего жанра? Однако он видел, что сарсуэла стала объектом главного и преимущественного внимания композиторов и отвлекла их от других жанров, от задач нового искусства. Более того, в театре сарсуэлы утвердились штампы, да и самый технический уровень многих произведений не соответствовал требованиям времени.

Можно напомнить здесь слова Фальи. Не отрицая отдельных успехов, достигнутых во второй половине прошлого века в жанре сарсуэлы, он считал, что «произведения этого жанра обычно писались без достаточной технической подготовки и в кратчайшие сроки»<sup>1</sup>.

Изучение исторических фактов привело ученого к ясному пониманию настоящего, заставило публициста выступить за расширение перспектив нового искусства, а композитора создать произведения, указывающие молодым путь в будущее. Остается добавить, что ученый, публицист и композитор были объединены в лице одного человека — самого Фелипе Педрея.

В этом единстве устремлений и раскрывается все значение деятельности Педрея, всегда имевшего в виду общую перспективу развития новой испанской музыки. Он никогда не оставался на чисто академических позициях, не замыкался в кругу научной элиты, для него на первом месте были запросы музыкальной жизни в самом широком смысле слова. Педрель один выполнял работу, которая обычно распределяется между несколькими, но именно это позволило избежать односторонности, отрыва от жизни, которые являются подчас результатом чрезмерно узкой специализации. В этом отношении его можно сравнить с Кодаем, так же универсально представившим устремления венгерской музыки на одном из решающих этапов ее развития.

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 64.



Такое сравнение оправдывается и тем, что Педрель, подобно Кодай, был крупнейшим фольклористом, поднявшим глубинные пласты народного творчества и сделавшего их всеобщим достоянием. Это относится прежде всего к четырехтомному «Собранию испанских народных песен», в котором представлен фольклор различных провинций и эпох, начиная с XIII века, в тщательно проверенных записях — там, где речь шла о публикации уже известных мелодий. Дело в том, что они часто искажались, искусственно вписывались в мажоро-минорную систему, чуждую их ладовому строению. Педрель стремится дать каждую мелодию в ее подлинном виде, он проделал огромную работу, основываясь на сличении старых записей и, конечно, на собственном слуховом опыте. Это и дало ему возможность составить единственную в своем роде антологию испанского фольклора, сохраняющую свое значение и поныне. Прав был М. де Фалья, называвший «Собрание испанских народных песен» трудом не только фундаментальным, но и «как бы синтезирующим» деятельность этого выдающегося музыканта.

К этому следует добавить, что Педрель гармонизовал песенные мелодии своего сборника, стремясь исходить из их собственных ладовых особенностей, находя приемы, соответствующие их природе и характеру. По словам Фальи, здесь раскрывается процесс эволюции народной песни и ее технологической обработки, что было столь важным для дальнейшего развития испанской музыки — фольклорист и композитор плодотворно сотрудничают в этом издании, помогая друг другу в восстановлении истинного облика народных мелодий.

В поисках средств аутентичной гармонизации фольклора Педреля можно сблизить с такими русскими композиторами, как Балакирев, Лядов, Римский-Корсаков. В своих знаменитых сборниках они также показали пример глубокого понимания ладовой сущности песенных мелодий, очищали их от наслоений и штампов, встречавшихся в ранних антологиях русского фольклора. И в России, и в Испании ощущалась необходимость выхода за пределы классического мажора и минора в широкий мир ладовых образований народного творчества. Аналогичную работу проделали в Венгрии — уже в начале XX столетия — Барток и Кодай: еще одно свидетелст-



во о сходстве устремлений композиторов различных национальных школ. В этой связи можно еще раз вспомнить об универсализме Педреля, о его постоянном внимании к тому, что может сблизить музыкантов всех стран при решении насущных проблем нового искусства.

Музыковедческая деятельность Педреля быстро получила широкое признание и подчас заслоняла в глазах многих композиторскую. Несправедливость увеличивалась тем, что многие, высказывавшие критические замечания в адрес композитора, не знали основных его произведений. Истина заключается в том, что работа Педреля заслуживала уважения во всех областях, ибо она двигала вперед и музыкальное творчество, и науку. Все усилия Педреля были направлены на возрождение родного музыкального искусства. Как композитор и музыковед он оказал могучее влияние на молодое поколение испанских музыкантов. Здесь нельзя не вспомнить вновь М. де Фалья, открывшего свою статью следующими словами: «Педрель был учителем в самом высоком смысле слова, своими высказываниями и примером он показал и открыл музыкантам Испании надежный путь, приведший их к созданию благородного и глубоко национального искусства, путь еще в начале прошлого века казался безнадежно закрытым»<sup>1</sup>.

Рядом с Педрелем необходимо упомянуть другого видного представителя движения испанского музыкального возрождения — Федерико Ольмеду (1865—1909). Он боролся за возвращение к испанским полифоническим традициям, против усиливающегося влияния итальянской музыки. Ольмеда был человеком исключительной эрудиции. Как и Педрель, он пел в детстве в хоре, где и получил первоначальную музыкально-теоретическую подготовку. В 13-летнем возрасте Ольмеда уже интересовался музыкальной стариной, снимал копии с архивных рукописей. По окончании образования получил место хормейстера при соборе в Бургосе, где продолжил работу в архивах, приносящую немало важных открытий. Его привлекала также и народная музыка, в которой он хотел почерпнуть возможности обновления полифонического письма. Широко известен его труд «Кастильский фольклор», где в предисловии он писал:

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 63.



«Мне печально констатировать, что другие испанские области... сделали кое-что для народного творчества, и упрекнуть Кастилию в недостатке этого»<sup>1</sup>. Ольмеда восполнил этот пробел выпуском сборника.

Ренессанс испанской музыки таким образом связан с именами каталонца Педреля и кастильца Ольмеды. В трудных условиях недооценки и даже забвения национальных традиций, они выступили пионерами знаменательного движения, оказали сильнейшее влияние на молодое поколение, хотя никто из выдающихся композиторов не последовал полностью по их творческому пути. Их сила и значение заключались в том, что они наметили общее направление, в русле которого могли свободно развиваться самые разные индивидуальности. Прошло немного времени, и сложилась новая испанская школа, где характерность национального стиля выступала во множественности его проявлений.

В чем был конкретный смысл возрождения, провозглашенного Педрелем? Если говорить в музыковедческом и фольклорном аспектах, то ответ прост — Педрель стремился разыскать и сделать всеобщим достоянием партитуры старых мастеров, привлечь к ним внимание и сделать их объектом научного исследования. Такие же цели преследовали и фольклорные публикации, в которых Педрель ставил, кроме того, и чисто творческие цели, стремился направить композиторское внимание на открытые им мелодии.

Что касается собственно композиторского аспекта, который естественно находился в центре внимания Педреля, то здесь дело обстояло значительно сложнее. Ведь не мог же он рассчитывать на возрождение в современном искусстве полифонического стиля «золотого века», либо старинных вильянескос и романсов. Неоклассицистические устремления были ему достаточно далеки. С другой стороны — невозможно было полностью игнорировать и ту полосу испанской музыкальной истории, которая последовала за «золотым веком» — эпоху сарсуэлы и тонадиллы. Но Педрель не мог не видеть, во что превратилась эта традиция в испанской музыке в XIX столетии, когда в ней усилились итальянские влияния.

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Collet H. Espagne. La Renaissance musicale, p. 2474.



Возрождение имело для него двоякий смысл и значение. Конечно, речь шла об обращении к национальной традиции, без чего Педрель не мыслил самой возможности дальнейшего существования испанской музыки. Но это означало также и борьбу против ее замкнутости в нескольких специфических жанрах, против ограниченности средств, и того провинциализма, который сковывал ее в течение значительной части XIX века, когда она развивала местные традиции, оставаясь в сущности в стороне от широкого творческого движения и не могла поэтому стать активным фактором общеевропейской культуры. Педрель полагал, что созрели все предпосылки, чтобы изменить положение, и видел главный смысл своих усилий в выводе испанской музыки на мировую арену.

Поэтому истинный пафос и смысл возрождения заключался в возврате былой славы испанской музыки, овладении широким кругом форм и жанров, установлении контакта с передовыми исканиями современного искусства, словом — в выходе на качественно иной уровень творчества, на котором национальное начало проявилось бы во всей полноте, становясь в то же время универсальным. Как это ни парадоксально, но в XIX веке этого достигли иностранные композиторы — такие, как Глинка или Бизе, обращавшиеся к разработке испанской тематики. Педрель это прекрасно понимал и боролся за восстановление приоритета отечественных композиторов.

Речь идет, таким образом, о формировании еще одной национальной школы европейской музыки, точнее сказать о восстановлении ее былой славы и значения после долгого периода господства иноземных влияний, когда отдельные творческие всплески не могли преодолеть общей тенденции замкнутости, ведущей к провинциализму. Идеи Педреля не были чем-то единичным в общем потоке испанской культурной жизни последних десятилетий прошлого века, они во многом перекликались с аналогичными устремлениями, воодушевлявшими участников «Поколения 1898 года».

Творчество композиторов возрождения тесно связано с фольклорной традицией. Конечно, эту связь можно проследить и в прошлом, но здесь она обрела новые формы и масштабы: в сущности все, или почти все, соз-



данное в эту эпоху, так или иначе связано с разработкой фольклорных элементов. Именно элементов, ибо настоящих цитат здесь встречается немного. Это говорит об отличном знании народной музыки и развившейся на этой основе способности мыслить ее идиомами без прямых заимствований. Здесь вспоминаются слова Бартока, говорившего, что композитор должен овладеть языком народной музыки в такой же мере, как он владеет родным языком.

Испанские композиторы эпохи возрождения выполнили этот наказ, но им не понадобилось — подобно Бартоку и Кодаю — становиться фольклористами и предпринимать самостоятельные экспедиции в поисках народных песен. Фольклор был у них на виду, на поверхности, он окружал их со всех сторон, песни, гитарные наигрыши звучали повсюду и часто в своей подлинной форме. Эта область испанской музыки оказалась стойкой перед натиском иноземных влияний, она закрепила свои позиции в быту и на эстраде. Конечно, чистота народного стиля часто нарушалась в практике эстрадного исполнения. Но даже и здесь, при желании, было нетрудно подойти к первоисточникам.

Вот почему, например, Альбенис в своих концертных поездках по родной стране непосредственно на слух мог воспринять особенности испанского народного творчества и научиться мыслить его языком. Также было с Гранадосом и Фалья; им не было необходимости постоянно цитировать народные песни, ибо их собственный тематизм уходил корнями в ту же самую почву.

Известно, что для Глинки, Грига, Бартока первостепенное значение имело сочетание родных идиом с нормами музыкального мышления классиков, переосмысливание лучших достижений мирового искусства, без чего легко было оказаться на позициях узкой фольклорности. Перед всеми ними стояла задача выработки своей техники, в частности — обновление гармонического письма в соответствии с ладовыми особенностями народных мелодий. Как много сделал здесь, например, Григ, чьи гармонические находки обогатили и палитру музыки его времени. Сходные проблемы стояли и перед композиторами испанского возрождения.

Нельзя сказать, что Альбенис и Гранадос проявили здесь новаторство, подобное Григу, — на первый взгляд



их гармония довольно традиционна. Но при всем этом им удавалось сохранить аромат народной мелодии, который так часто исчезает под воздействием традиционной гармонизации. Это происходило потому, что они исходили из особенностей самих мелодий и фактуры гитарных аккомпанементов. Фалья проявил большую гармоническую изощренность. Но главное внимание этих мастеров было обращено на интонационное и ритмическое обновление, здесь они нашли много нового, яркого, что и получило отклик у широкой аудитории. А это очень важно отметить, ибо они были демократичны по самой сущности их искусства. Они не стремились к нарочитой усложненности, да и самая тематика их искусства не располагала к этому. Их бытовые сценки, пейзажные и танцевальные зарисовки были очень реальными, конкретными и понятными для каждого слушателя. Все это в сущности далеко от лирических размышлений и драматических конфликтов романтического искусства — в какой-то степени проще, но по-своему значительно. Для Альбениса и Гранадоса, а в очень большой степени и для Фальи, главным было воссоздание жанровых образов Испании.

Введение в общий обиход огромного богатства еще не разработанных в профессиональном искусстве ладов, интонаций и ритмов фольклора имело важное значение для обновления композиторской техники. Причем это нередко сказывалось и за пределами одной страны. Диалектика развития национальных школ заключалась в том, что, стремясь приумножить родные традиции, их лучшие мастера выступали одновременно и новаторами мирового искусства. И если говорить о ведущей тройке испанского музыкального возрождения, то она вписала немало прекрасных страниц в историю мирового искусства.

Все это делает испанское музыкальное возрождение интересным и своеобразным явлением, причем не только с музыковедческой точки зрения — многие произведения его мастеров продолжают жить в музыкальной практике и раскрывать перед людьми всех стран богатство творческих сил своего народа.

Знакомясь с историей испанского возрождения, можно заметить, что важную роль в ней сыграла Франция, с которой была во многих отношениях тесно связана



деятельность ряда крупнейших музыкантов Пиренейского полуострова и чьи композиторы часто обращались к разработке испанских сюжетов и фольклора. Связи были настолько глубокими и разнообразными, что это может стать темой специального исследования.

Франция стала родным домом для многих испанских музыкантов, проводших там долгие годы. Это относится и к знаменитой тройке—Альбенису, Гранадосу и Фалье, к Пабло Касальсу, пианисту Рикардо Виньесу и многим другим. Немало испанских музыкантов обучалось во Франции, не говоря уже о широком творческом общении, так расширившем их горизонты. С другой стороны, их творчество живо интересовало не только коллег, но и широкую аудиторию посетителей концертов. Премьеры многих произведений испанской музыки, в том числе таких выдающихся, как «Иберия» Альбениса, состоялись в Париже, и это было не случайным, а вполне закономерным, ибо, как уже говорилось, новаторские устремления испанских композиторов часто находили понимание сначала во Франции, а уже затем у себя на родине.

Не случайно, что именно здесь окреп и получил признание талант Фальи, что в то же время пышно расцвел французский музыкальный испанизм, создавший ценности всемирного значения. Рядом с Мадридом и Барселоной возник еще один центр испанского музыкального возрождения—Париж. Он сохранял это значение вплоть до начала первой мировой войны, когда большинство испанских музыкантов возвратилось на родину.

Новая испанская школа была типичным явлением европейской музыкальной жизни рубежа столетий. В XIX веке расцвели многие национальные школы, причем подчас — например, в Чехии, — в них также проявлялось стремление возродить славу классического наследия. Конечно в каждой стране были свои специфические особенности. Так, в Испании чисто фольклорное начало играло очень большую роль и в этом отношении ее композиторы оказались близки новой венгерской школе. Но та в своем развитии гораздо быстрее овладевала комплексом выразительных средств современного искусства.

Сложность путей нового испанского искусства была обусловлена во многом и общей обстановкой в евро-



пейской (в особенности — французской) музыке того времени. Позднеромантические влияния, в течение долгого времени так сильно сказывавшиеся у Альбениса и Гранадоса, уходили в прошлое, на смену им уже выступали новые направления. Сама идея приближения к фольклорной основе казалась для некоторых отжившей. И все же лучшие произведения молодой испанской музыки покоряли именно яркостью национальной характерности образов. Именно это выделяло ее, делало своеобразным явлением, привлекало внимание европейской публики, что особенно сказалось на отношении к творчеству Фальби, наиболее самобытному из знаменитой тройки испанского Возрождения.

В дальнейшем, уже в первые десятилетия нашего века в испанскую музыку начали проникать новые веяния, во многом изменявшие ее характер. Но национальная характерность сохранялась даже у тех композиторов, которые более других были затронуты модными влияниями. Идеи Возрождения продолжали сохранять для них свою притягательность, хотя формы конкретного воплощения менялись. Так продолжалось до середины 30-х годов, когда Испанию потрясли трагические события, резко нарушившие весь строй ее жизни. Они обозначили грань эпохи в развитии музыкального искусства, а вместе с тем и школы, основанной Педрелем. Если считать ее началом манифест «За нашу музыку», то она развивалась в течение сорока с лишним лет. Это, конечно, немного в историческом масштабе, но достаточно для изменения музыкальной ситуации. Как ни сложатся дальнейшие судьбы испанского искусства, Возрождение останется важным этапом его истории. Это связано не только с композиторскими достижениями, но и с расширением масштабов концертной, педагогической и музыковедческой деятельности. Все это явилось делом рук поколения музыкантов, выдвинувшихся, в основном, в последнее десятилетие прошлого века и не может быть приписано одному человеку, как бы талантлив и энергичен он ни был, но нельзя приуменьшать значение личности и дела Фелипе Педреля, по праву заслужившего имя отца испанского музыкального Возрождения, достигшего высокого подъема, хотя, возможно, и не исчерпавшего всех своих возможностей.



## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ИСААК АЛЬБЕНИС

Исаак Альбенис был самым старшим в прославленной тройке испанского Возрождения. Он прожил бурную жизнь, полную ярких событий, узнал все радости артистических триумфов, сопровождавших его на эстраде вплоть до того дня, когда болезнь вынудила его замкнуться в стенах комнаты. Это был художник подлинно романтического склада, экспансивный и восторженный, полный той душевной щедрости, которая равно проявилась и в искусстве, и в отношении к людям. Альбенис был испанцем до мозга костей, все его творчество проникнуто национальной характерностью, нашедшей в лучших произведениях ярчайшее воплощение.

Уроженец Каталонии, Альбенис в детстве учился в Мадриде, Лейпциге и Барселоне, рано начал концертные странствия по Испании, увидел Андалусию, затем побывал за океаном, посетил Аргентину и Бразилию и, наконец, Кубу. Все это обогатило его музыкальными впечатлениями, непосредственным знакомством с народной музыкой, не говоря уже о том, что перед ним, тогда еще совсем юным, почти мальчиком, раскрылся огромный мир Латинской Америки, где ему пришлось пройти суровую жизненную школу. С юных лет им овладел вольный дух странствий, романтических порывов, неутолимой жажды перемен, уже тогда сложились черты импульсивной и непосредственной натуры, которые он сохранил до конца дней. Во всей этой кипучей деятельности, в пестрой смене городов и стран накапливался запас жизненных впечатлений, питавший его творчество.



Баловень публики, пианист, пленявший поэтичностью своей игры, он сохранил навсегда легкость и непринужденность импровизатора и щедрость фантазии, которые стали важными особенностями его композиторской манеры. Правда, среди его произведений, особенно ранних, есть много несовершенных, которые создавались в суете и спешке нескончаемых концертных поездок. Эта поспешность, эта потребность быстрого отклика на творческие порывы также характерна для Альбениса, для его неукротимого темперамента.

Много странствуя по свету, Альбенис свободно осваивался в разных странах, долго жил во Франции и вошел в круг ее музыкантов, но несмотря на это неизменно оставался испанцем, никогда не терял свежести восприятия родной жизни и культуры, которая делает его музыку глубоко почвенной, истинно национальной.

Исаак Альбенис родился в каталонском городе Кампрадон 29 мая 1860 года и уже в раннем детстве проявил редкостные музыкальные способности. Отец начал учить его фортепианной игре. Он мечтал сделать своего сына вундеркиндом и загружал мальчика бесконечными упражнениями настолько, что у того не оставалось времени даже для обучения грамоте, не говоря уже о посещении школы. Дочь композитора пишет в своих воспоминаниях, что он был самоучкой, никогда не имел учителей и говорил, «что научился читать, видя свое имя, напечатанное большими буквами на афишах своих концертов. И тем не менее, — добавляет она, — мой отец великолепно читал и писал по-испански, английски, французски, итальянски и довольно хорошо по-немецки»<sup>1</sup>.

Все это пришло значительно позднее, а в детстве Альбенис палету схватывал обрывки знаний и увлекал публику своей игрой на фортепиано, приносившей его отцу немалые доходы. Восьми лет он поступил в Мадридскую консерваторию, где занимался в классе фортепиано и зачитывался повыми в ту пору романами Жюль Верна. Они оказали неожиданное воздействие на ход ближайших событий его жизни.

<sup>1</sup> Collet H. Albeniz et Granados. Edition le bon plaisir. Libr. Plon, Paris, 1948, p. 15.



Ученик консерватории сел без билета в первый же поезд и отправился, как ему казалось, в заманчивый мир, раскрывавшийся ему в романах Жюль Верна. Так началась его первая концертная поездка, изобиловавшая приключениями и закончившаяся благополучным возвращением в Мадрид. Однако он не задержался надолго в столице и уехал в Андалусию, где добрался до Кадиса, а там не устоял перед искушением и сел на пароход, направлявшийся в Южную Америку. Началась заокеанская эпопея 12-летнего мальчика, познавшего и успехи, и неудачи.

Год спустя Альбенис вернулся в Европу и направился в Лейпциг, чтобы продолжить занятия под руководством Ядассона и Рейнеке. Нетрудно представить, к чему могло привести столкновение академизма и необузданной романтики. В 1875 году он вернулся в Испанию, где им заинтересовался секретарь короля, меценат граф Морфи, оказавший ему материальную помощь для занятий в Брюссельской консерватории. Морфи понимал, что при всех успехах молодому пианисту недоставало солидной выучки и широты кругозора, которые невозможно было обрести в условиях кочевой жизни, полной превратностей, не оставлявшей времени для серьезных занятий.

Эта жизнь положила свою печать на Альбениса, и в Брюсселе он отнюдь не являл примера усидчивости и прилежания. Однако природный талант взял свое, и ему удалось завоевать *Grand prix* Брюссельской консерватории. Теперь все его помыслы были направлены на то, чтобы встретиться с Листом и стать его учеником.

15 августа 1880 года Альбенис посетил Листа в Будапеште. Об этом можно прочесть в одном из его писем: «Сегодня видел Листа. Он принял меня очень любезно. Я сыграл два своих этюда и одну из Венгерских рапсодий. Кажется, я ему очень понравился, особенно, когда симпровизировал танец на данную им мне венгерскую тему. Он расспрашивал меня подробно об Испании, о моих родителях, о моем отношении к религии и, наконец, о музыке вообще»<sup>1</sup>. Эта встреча произвела на юношу сильное впечатление. Вероятно, она спо-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Collet H. Albeniz et Granados, p. 34.



собствовала усилению интереса к фольклору, во всяком случае, повлияла на формирование его пианистической манеры. Это не раз отмечалось наиболее проницательными современниками, ценившими Альбениса за высокую поэтичность и романтическую устремленность, которые роднили его с искусством великого венгерского пианиста.

Встреча с Листом имела еще одно последствие, на которое намекают последние слова цитированного письма: может быть, заставила молодого человека подумать о вступлении в монастырь — решение неожиданное и непонятное, если вспомнить о том, как проходили его юные годы, мало располагавшие к религиозным размышлениям. Альбенис начал играть на органе в бенедиктинском монастыре в Саламанке, но настоятель оказался проницательным человеком и предложил неопиту испытать себя в «миру». Эта проверка возвратила молодого человека в сферу музыки.

Биографы Альбениса, не проявляя единодушия в установлении фактов его дальнейшего общения с Листом, считают, что 1880 год стал важной вехой биографии испанского музыканта. Он предпринял новую большую поездку по Южной Америке, которая и явилась подлинным началом его артистической карьеры — к этому времени пианист обрел виртуозную уверенность и подошел к утверждению своего исполнительского стиля, ярко темпераментного, отмеченного чертами романтической импровизационности. Его репертуар к этому времени стал очень обширным, включая многие произведения классиков и романтиков. Он блистательно играл такие произведения, как «Испанская рапсодия» Листа, а рядом с нею — мазурки Шопена. Словом, в его лице на эстраде появился пианист, одаренный яркой артистической индивидуальностью.

В репертуар Альбениса входило тогда около 50 собственных произведений, многие из них были уже изданы. Но, как замечают его биографы, по большей части это было не что иное, как записи импровизаций. Нередко пьесы импровизировались прямо в кабинете издателя — в этом кроется одно из объяснений необычайной композиторской плодовитости Альбениса и самого характера его раннего творчества. Впрочем, даже в таких условиях он создавал страницы, отмеченные талантом, сви-



детельствующие о мелодической щедрости, а главное— о его связях с родной испанской музыкальной средой.

В конце концов Альбенис почувствовал, очевидно, недостаточность своей профессионально-композиторской подготовки, и это привело его в Барселону, к прославленному уже тогда мэтру Фелипе Педрелю. Занятия с ним не носили систематического характера, часто превращались в беседы, но они во многом помогли музыканту, сочинявшему ранее по велению инстинкта и не очень знакомого даже с элементарной теорией. Педрель сразу понял характер своего ученика и занял по отношению к нему позицию довольно странную для ученого теоретика, но очевидно оправданную в отношении Альбениса: он решил «не говорить с ним о правилах, аккордах, и других технических иероглифах, а воспитывать его вкус, занимаясь только руководством столь исключительной индивидуальности»<sup>1</sup>. Более того, он предложил бросить в огонь теоретические тетради, которые, по его словам, могли уничтожить природный гений ученика. Этот рискованный педагогический прием оказался, однако, оправданным по отношению к молодому Альбенису, через чьи пальцы прошло множество великих произведений фортепианной литературы, великолепному импровизатору и знатоку испанского фольклора. Он пришел к Педрелю уже достаточно взрослым, со сложившимся характером, его трудно было подчинить дисциплине систематических уроков, он легче усваивал знания в творческом общении. Личность Педреля произвела на него глубокое впечатление, в беседах с ним Альбенису раскрылись широкие музыкально-исторические и творческие горизонты.

В результате в Альбенисе выработались те качества, о которых впоследствии писал хорошо его знавший Пабло Касальс:

«...его высочайшая экстраординарная интуиция, питавшаяся медленной работой и продолжавшая ассимилировать каждый час и каждый день, была полна чистого вина, богатого эссенцией, позолоченной средиземноморским солнцем, она наполнила кубок до краев, она предлагалась вам с благородством чудо-ребенка искус-

<sup>1</sup> Collet H. Albeniz et Granados, p. 43.



ства, и вы чувствовали себя завоеванными, перенесенными в обаяние света и аромата»<sup>1</sup>.

В 1883 году Альбенис женился, и это сразу изменило его облик и образ жизни — с богемой было покончено. Он поселился в Барселоне, где прошло два счастливых и творчески продуктивных года. Затем — с 1885 по 1889 он жил в Мадриде, где имел громадный успех в качестве пианиста (критики сравнивали его с Антоном Рубинштейном) и композитора. Уже тогда публика и критика видела в нем певца Андалусии, восхищалась мелодической прелестью его произведений, среди которых уже была «Испанская сюита» со знаменитой «Севильяной». Альбенис создавал произведения, возрождающие подлинно испанскую традицию, задолго до появления знаменитого манифеста Педреля.

В 1889 году Альбенис достиг апогея славы. Он впервые выступил в Париже как пианист и композитор и встретил там восторженный прием. За этим последовала серия концертов в различных городах Европы, сопровождавшихся повсюду блистательным успехом. Это было время триумфов его соотечественника Сарасате, и, сравнивая этих двух артистов, критики писали о подъеме испанского исполнительского искусства, об одухотворенной виртуозности их игры. В Берлине, как, впрочем, и в других городах, особенно отмечалось его исполнение Шопена (мадридцы даже утверждали, что здесь он не имел равных в Европе) и Скарлатти.

Годы 1890—1893 Альбенис прожил в Лондоне, где выступал в концертах и создал оперу «Магический опал», поставленную впервые на сцене в 1893 году. Успех «Магического опала» привлек внимание одного из лондонских финансистов, который был в то же время писателем-дилетантом, выступавшим под псевдонимом Маунтсон. Он предложил Альбенису большую ежегодную ренту с условием, что он напишет три музыкально-драматических произведения на его либретто. Композитор принял это условие и выполнил его с необычайной легкостью и быстротой, создав одну за другой три оперы — две из них на английский и одну на испанский сюжеты.

<sup>1</sup> Цит по кн.: S a g a r d i a A. Jsaac Albeniz. Buenos-Aires, 1951, p. 147.



Так появились оперы: «Мерлин» (не шедшая на сцене), «Генри Клиффорд» (1895) и «Пепита Хименес» (1896), ставшая впоследствии одним из известнейших произведений Альбениса. Альбенису не удалось покорить лондонских театралов, но работа над операми сыграла важную роль в его творческой биографии, она расширила его творческий диапазон, что сказалось вскоре и на произведениях, написанных в других формах и жанрах.

Годы, проведенные в Англии, принесли Альбенису много успехов на концертной эстраде. Известность его возрастала. Когда распространился слух о его смерти (вызванный длительной, тяжелой болезнью), то в Испании появилась масса откликов, по которым композитор мог судить о своей популярности. Сам он к этому времени уже освоился в Европе и, при всей привязанности к испанскому, не помышлял о том, чтобы окончательно поселиться в Барселоне, либо Мадриде. Его влекло в Париж, где он и поселился в 1893 году.

Уже говорилось о том, что в Париже существовал давний и прочный интерес к испанской музыке. Альбенис жадно впитывал впечатления богатой музыкальной жизни французской столицы. В это время он уже мог видеть и успехи молодой испанской школы, представленной выступившими вслед за ним Гранадосом и Фальей.

Альбенис надолго обосновался в Париже, он стал свидетелем формирования партий дебюссистов и франкистов; его симпатии были отданы вторым, хотя, казалось бы, он мог найти точки сближения с автором «Пеллеаса». Среди особенно близких ему людей оказались Форэ, Дюка, Деода де Северак, Шоссон и другие французские музыканты. В Париже он создал ряд разнообразных произведений, в том числе оркестровую рапсодию «Каталония», сюиту «Иберия», «Наварру», — принадлежащих к самым зрелым страницам его творчества. В них сказался не только накопленный опыт, но и общение с французскими коллегами, у которых он почерпнул много важного. Можно отметить стремление к завершенности формы и четкости конструкции, сдерживавшее своеволие порывов импровизатора.

Париж не остался равнодушным к чарам Альбениса: когда в 1899 году «Национальное общество» познакоми-



до парижан с его «Каталонией», она была охарактеризована прессой, как самая блестящая испанская фантазия, самая приятная, которую слышали здесь после «Испании» Шабрие. В устах парижан это звучало высокой похвалой, полным признанием оригинальности и таланта испанского композитора. В 1906 году в Париже прозвучала музыка первой тетради «Иберии», и, как указывает один из французских музыковедов, она не загорялась среди таких произведений, как Сонатина Раделя и «Лангедок» Деода де Северака. Это было очень впечатляющее выступление Альбениса, но оно, к сожалению, стало его лебединой песнью.

Несколько раньше, в 1894 году, в Испании с большим успехом прошли спектакли его опер «Магический опал» и «Сан Антонио де ла Флорида». В это же время в одной из газет появилась статья о нем, озаглавленная «Будущая надежда испанской музыки». В 1895 году Альбенис исполнил в Барселоне — с огромным успехом — свою «Испанскую рапсодию». Словом, Испания его не забывала, она приветствовала и зарубежные триумфы композитора: спектакли «Пепиты Хименес», прошедшие в 1897 году в Берлине и Праге. Мадридские меломаны к тому времени рассматривали это произведение, как «совершенный образец испанской оперы». Правда, у него находились и недоброжелатели, стоявшие на позициях узкого национализма и не понимавшие стремления композитора «писать испанскую музыку, чей акцент был бы универсальным»<sup>1</sup>. Но еще громче звучали голоса тех, кто видел в лице Альбениса, а затем Гранадоса и Фальи, передовых представителей испанского искусства, распространивших его славу во всем мире.

Словом, композитор находился в состоянии творческого подъема и испытывал счастье признания на родине и за рубежом. Альбенис стал одной из видных фигур европейской музыкальной жизни, признанным мастером новой испанской школы. Жизнь и концертные выступления во Франции во многом способствовали укреплению его международной репутации и авторитета.

Однако это были его последние взлеты. Еще в 1908 году он играл «Альмерию» и «Триану» в Брюсселе,

<sup>1</sup> Collet H. Albeniz et Granados, p. 58.



где отлично помнили огромный успех его «Пепиты Хименес» на сцене театра de la Mopnai. Дальше пришла болезнь, заточившая его в четырех стенах, весной 1909 года он скончался в Камбо, на юге Франции, в возрасте 49 лет.

Альбенис пронесся по музыкальному небосклону, как ярчайший метеор. Он был художником чисто романтического склада, к тому же — чисто испанского, даже точнее — андалусского, хотя по происхождению, как мы уже знаем, являлся каталонцем. Истинный самородок, человек стихийного исполнительского дарования, он перенес эти особенности и в свое музыкальное творчество. Оно было необыкновенно интенсивным, но и неравноценным. Многие его произведения промелькнули на эстраде, но другие сохранили для нас свое обаяние.

Альбенис, как и Гранадоc, принадлежал к тому композиторскому типу, который мог сложиться лишь в испанских условиях. В нем было нечто необычное для европейского слушателя. В глубоко поэтической сущности и национальной характерности его лучших произведений возродились классические традиции испанской музыки, казалось, утерянные в XIX столетии.

Количество произведений Альбениса почти не поддается учету, но за редким исключением, это небольшие пьесы для фортепиано танцевального, либо жанрово-изобразительного характера. Даже специалисты не смогли собрать все его произведения, многие из них, изданные в свое время небольшими издательствами стали чрезвычайной редкостью. Впрочем едва ли среди них найдется что-либо способное изменить сложившееся мнение о композиторе: пробелы относятся главным образом к его раннему периоду, когда он находился во власти своего непосредственного инстинкта и мало заботился об отделке написанного. Известно, например, что один из барселонских издателей печатал пьесы Альбениса, сочиненные, вернее сказать — наигранные и записанные прямо в магазине, в его присутствии. Платил он всего 3,75 песеты за страницу. «Это было конечно немного, — вспоминал потом Альбенис, — но ведь я работал так быстро!».

В первом периоде его творчества они почти всегда воспринимались как романтические импровизации. Дальше произошла кристаллизация стиля на национальной



основе, третий — парижский — уже отмечен зрелостью мастерства. Такова, в самых общих чертах, схема композиторской эволюции Альбениса.

Некоторые музыковеды видят его главное достоинство в том, что он первым открыл новые творческие возможности, обогатившие родное искусство и ставшие впоследствии достоянием многих музыкантов. Габриэль Лаплан считает даже, что у Альбениса не было непосредственных предшественников, ибо он появился на сцене в эпоху упадка испанской музыки. Это, конечно, преувеличение. Однако Альбенис был именно тем композитором, который умел «говорить по-испански с универсальным акцентом» и привлечь внимание всего мира к музыке своей родины. В этом отношении он, действительно, заслуживает высокой оценки и признания.

Сочиняя либо импровизируя множество пьес, часто имевших характер набросков к чему-то более значительному, Альбенис сумел выразить в своей музыке национальное начало и, пройдя путем долгих исканий, утвердил свой индивидуальный стиль. Его путь оборвался в ту пору, когда талант композитора обрел полную силу, обещал много нового, поистине замечательного. Синтез, достигнутый в «Иберии», мог стать началом движения к дальним горизонтам, к окончательному выходу за пределы, ограничивавшие искания первого и второго творческих периодов. Они были, конечно, отмечены крупными достижениями и многое из созданного в это время стало украшением новой испанской школы, а подчас и приобретало мировую известность. Но жизнь шла вперед, требования и запросы возрастали, и Альбенис не мог не почувствовать необходимости расширения круга форм и жанров, его художественные концепции становились все более масштабными.

Среди многочисленных пьес первого периода мы находим танцы, этюды, сонату и концерт для фортепиано с оркестром. Биографы Альбениса отмечают, что все это еще мало индивидуально, носит следы различных влияний, главным образом — романтиков, чьи произведения были изобильно представлены в репертуаре молодого пианиста. В его мазурках чувствуется влияние Шопена, его концерт напоминает об аналогичном произведении Шумана, в его вальсах и бесчисленных миниатюрах улавливаются черты легкой салонности. Пальцевой ин-



стинкт пианиста и чутье фортепианного колорита возмещали отсутствие настоящей композиторской логики, которая не могла появиться сама собой, требовала накопления теоретических знаний, о чем странствующий артист и не помышлял.

Все это были плоды импровизации, к которой Альбенис был готов в любой миг. В этой легкости и чудесной музыкальности, ощутимой в непритязательных по содержанию и форме ранних произведениях Альбениса, и заключалась их притягательная сила. Они взлетали точно фейерверк, и если многие из них погасали также быстро, как «потешные огни», то за ними следовали другие, поддерживая интерес широкой публики к молодому композитору. Добавим к этому яркость его пианистического таланта, и будет легко представить большой успех этих ранних, во многом еще несовершенных пьес.

В ранних произведениях Альбениса испанский элемент часто отступает перед общеромантическим. Конечно, он и в ту пору не раз слышал родные напевы, но лишь в «Испанской рапсодии» (1887) и в написанных несколько позднее 12 характерных пьесах композитор обратился к испанской мелодике. Фольклором вдохновлена и относящаяся к тому же времени «Кубинская рапсодия». Это были первые шаги в освоении интонационного материала, который явился главным для произведений второго периода. Импровизационное начало сохранило здесь свое значение, но лучшим произведениям нельзя отказать в законченности воплощения замысла, что в значительной степени связано с тем, что композитор утвердился наконец в истинной сфере своего дарования — в жанрово-характеристических пьесах.

Испанская тематика предстала у Альбениса в конкретном образе впечатлений от облика различных городов и областей, от излюбленных бытовых жанров; все это, конечно, было связано с обстоятельствами его судьбы «кочевника». Беглые музыкальные зарисовки странствующего артиста — такими предстает перед нами большинство этих пьес, не претендующих на художественную обобщенность. Однако в них постепенно накапливался художественный опыт, а с ним приходила и самостоятельность письма, которая ясно ощутима в таких произведениях, как «Испанская сюита» и «Испанские напевы». И в это время творчество Альбениса оста-



валось скорее интенсивным, чем экстенсивным. Но он уже находил новые, свойственные только ему приемы письма, в музыкальном языке и фактуре его пьес все оригинальнее развиваются элементы народного творчества. Композитор все дальше уходил от простой перефразировки романтических мотивов и образов, так часто встречавшихся в его ранних произведениях, все определеннее выступал с позиций национального искусства.

Композиторское понимание и мастерство складывались у Альбениса в процессе работы, во многом — инстинктивно, во многом под непосредственными впечатлениями от народного музицирования, которые накапливались во время его поездок. Их маршруты проходили по всей стране, но его внимание все чаще обращалось к Андалусии. Альбенис обладал счастливым даром истинного самоучки, процесс сочинения был единственным путем для развития его таланта, который, как это понял уже Педрель, не мог чувствовать себя хорошо в условиях систематического обучения. Накопление интонационно-ритмического материала, более того — кристаллизация стиля — все это происходило в процессе постоянной работы, в результатах которой было много случайного и преходящего. Возможно прав Турина, утверждавший, что «великий Альбенис начинается с «Пепиты Хименес», хотя он и не исключает значения некоторых предшествующих произведений.

Второй период творчества Альбениса отмечен расширением кругозора, что в значительной степени было связано с общением с французскими коллегами — Шоссон, д'Энди, Дюка, Форе. Но он всегда продолжал оставаться самим собою — выразителем испанской традиции. Кальвокоресси был прав, говоря, что при всех недостатках произведений Альбениса, в них привлекала национальная характерность. Более того, он не просто обращался к фольклорному материалу, но смотрел далеко вперед: в его музыке формировались новые стилистические закономерности, и это позволило Турине сказать известные слова: «Наш отец Альбенис указал путь, по которому мы должны следовать»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Laplan G. Albeniz, sa vie, son oeuvre. Ed. du Milieu du Monde, Paris, 1956, p. 26.



Альбенис принес в Европу не только родную фольклорную специфику, но и свою манеру исполнения, заметно отличающуюся от общеевропейской. Он имел собственную эстетическую концепцию, выработанную в практике пианистической и композиторской деятельности. Его манера письма и стиль постоянно обогащались и совершенствовались, сохраняя основные черты. При этом все отчетливее вырисовывался контур нового испанского стиля, о котором говорил Турина — в лучших произведениях второго творческого периода новый стиль становится реальностью.

Конечно, этапы эволюции композитора не могут быть разграничены с полной определенностью — и во втором периоде можно найти произведения общеромантического плана, лишенные национальной характеристики. С другой стороны — трудно установить время написания некоторых пьес, опубликованных впоследствии. Но общая картина ясна: в фортепианном творчестве Альбениса 90-х годов испанская тематика является определяющей.

Большинство пьес второго периода связано с различными танцевальными жанрами — от хоты до малагеньи. В такой широте охвата были свои преимущества: во-первых, композитор творчески осваивал все больший круг явлений родного фольклора, во-вторых, знакомил европейскую публику с подлинно испанской музыкой. Пианист и композитор выступали здесь в равной степени выразителями родной культуры.

Большой запас музыкальных впечатлений давал ему возможность создавать тематизм без заимствования подлинных народных мелодий, но с полной достоверностью не только колорита, но и характера. Его пьесы нельзя рассматривать поэтому как антологию испанского фольклора в точном смысле этого слова, они являются скорее антологией его жанров.

В мелодике многих произведений Альбениса слышится сильнейший андалусский акцент, можно сказать определенное — композитор постоянно обращался к характерным формулам стиля фламенко. Напомним о таком его свойстве, как теснейшая связь танца и пения. Отсюда и особая роль ритмического элемента в музыке Альбениса. Легко найти ее фольклорные прототипы, в частности — в ритмах и фактуре гитарных импровизаций.



Небезынтересно привести здесь строки одного из биографов Альбениса, посвященные игре испанских гитаристов: «Существует стиль гитарного аккомпанемента, достигшего высокой степени совершенства в результате многовековой практики. Гитаристы, большинство которых является несравненными виртуозами, умеют прелюдировать в собственном смысле слова, так сказать создают своевременно и точно гармоническую базу, на которой выступит человеческий голос, пробуждают любопытство, привлекают внимание слушателя своими искусными вступлениями, поднимая настроение зала, вызывают своим искусством преждевременные аплодисменты перед самым вступлением солиста... в течение долгих минут находятся в центре напряженного внимания, — слушают звучание одного инструмента...»<sup>1</sup>.

Виртуозная игра гитаристов увлекла еще Глинку, она явилась во многом примером (конечно — не единственным) и для Альбениса. Речь идет не о буквальном использовании технических средств испанской гитарной техники, а об индивидуальном претворении отдельных ее элементов в фортепианном стиле композитора-пианиста.

В пьесе Альбениса часто встречается обозначение *alla guitarra*, но и без него совершенно ясен источник композиторской фантазии. Нельзя, однако, забывать, что Альбенис был пианистом-виртуозом, глубоко чувствующим природу своего инструмента и потому перелагавшим гитарные формулы на его язык. Это чувствуется даже в самых «гитарных» его пьесах, где и соотношение регистров, и краски связаны с особенностями звучности и техники фортепианного исполнительства. В этом и заключается сила композитора, который был далек от стремления к натуралистическому воспроизведению фольклора.

И если правда, что он отобразил в музыке танцующую душу Испании, то сделал это с той индивидуальностью претворения, без которой невозможно представить себе настоящее большое искусство. Ценность его лучших произведений определяется их оригинальностью, своеобразием.

<sup>1</sup> Laplan G. Albeniz, sa vie, son oeuvre, p. 89—90.



Альбенис оттачивал свое мастерство в произведениях малых форм, особенно близких складу его дарования, в этом он сродни Григу, хотя и меньше, чем норвежский композитор, тяготел к программности.

«Испанская сюита» — одно из типичных произведений Альбениса, в которых раскрываются основные особенности его творчества. Каждый из восьми номеров сюиты вдохновлен воспоминанием о городе либо области. Две пьесы («Астуриана» и «Сегидилья») вошли в более поздний, широко известный сборник «Испанские напевы» и принадлежат к лучшим достижениям композитора. В сюите собраны произведения разных лет, но они удачно объединены в ее рамках, создавая вместе романтический образ Испании, в котором оживает прелесть гитарных наигрышей и песенных мелодий, переносящих слушателя в различные города, представленные свойственными для них жанрами.

«Кадис», «Кастильяна», «Арагон» (хотя) — все это примеры овладения различными формами танцевальной музыки. Центральное место в сюите занимает «Сегидилья», которая стала одним из самых популярных произведений композитора. «Сегидилья» типична по форме: песенный куплет (копла) окружен двумя быстрыми танцевальными эпизодами. Они изложены в гитарной фактуре, а копла в двухоктавном удвоении. Так создается реалистический точный образ народного танца. Критики справедливо отмечали верность понимания национального характера, переданного без всякого следа эстрадной эффектности, строгость стиля и увлекательность музыки «Сегидильи».

Сюита заканчивается пьесой «Куба» (остров еще принадлежал в то время Испании), написанной под впечатлением пребывания в Гаване. Биограф композитора Г. Лаплан считает пьесу достаточно характерной для того, чтобы иметь право называться «креольским капричио».

Рядом с «Испанской сюитой» можно поставить близкие ей по замыслу и даже тематизму «Испанские напевы», едва ли не самое известное в широких кругах произведение Альбениса. Достаточно сказать, что здесь помещена такая превосходная пьеса, как «Кордова», которую некоторые музыковеды рассматривают как пример подлинного синтеза испанских элементов, идеаль-

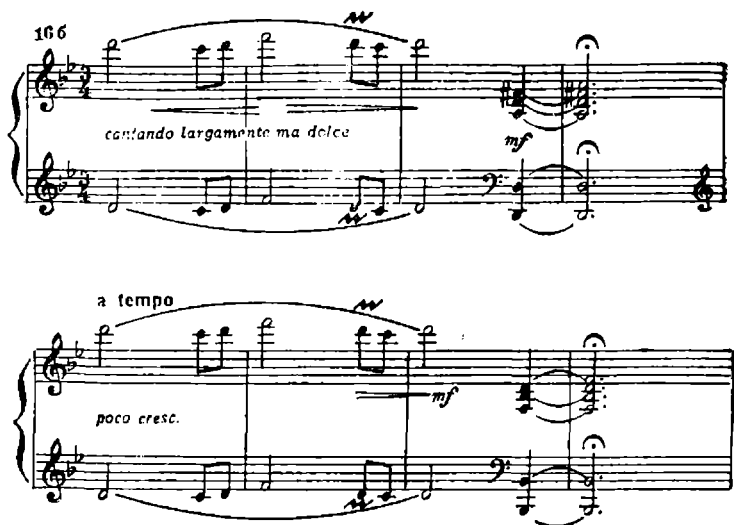


ной чистоты стиля и отточенности мастерства. Это — живая зарисовка того, что можно было увидеть и услышать на улицах Кордовы и других испанских городов. Отзвуки религиозной процессии сменяются напевом песни, льющейся широкой волной. На редкость обаятельный мелодизм, пластичность и изящество формы, благородная простота и, вместе с тем, красочность пианистического стиля — все это выделяет «Кордову» среди современных ей произведений мастера. Ее можно сравнить с «Иберией» — высшим достижением Альбениса.

В «Испанской сюите» Альбенис показывает мастерство фортепианного письма, пример разработки характерных формул народно-инструментальных наигрышей, тесно связанных с образной сущностью мелодии. В этом отношении замечателен «Прелюд» («Астуриана»), проникнутый удивительно верно схваченным колоритом гитарных импровизаций. Фортепиано не только имитирует гитару, оно передает ее звучание своими средствами, повторность ритмических формул скрепляет форму пьесы — импровизационную и в то же время конструктивную. Наигрыш чередуется с выразительными мелодическими фразами — типичный песенный рефрен танца. Все это изложено лаконично и доведено до предельной точности и четкости образа.







Эти две сюиты еще раз убеждают в том, что достоинства таланта Альбениса выступают там, где он находит простые и ясные формы претворения элементов испанского народного творчества. Дебюсси видел в нем одного из самых выдающихся представителей плеяды композиторов, «которая решила выставить в надлежащем свете бесценное сокровище, дремавшее в песнях старой Испании»<sup>1</sup>, — слова, показывающие, что для французского мастера была совершенно ясна направленность движения и место, занимаемое в нем Альбенисом. Надо отдать должное вкусу и мастерству этого композитора, его умению преодолевать эстрадно-виртуозные штампы, которые стали обычными к тому времени в разработке испанских мелодий и ритмов. Как и Гранадо, он поднялся на голову выше музыкантов, видевших в испанской тематике лишь экзотику и не стремившихся проникнуть в ее подлинную суть, в ее характер. На рубеже столетий в европейскую музыку было внесено нечто удивительно своеобразное и красивое.

В наследии Альбениса заслуживает внимания еще одна фортепианная сюита «Испания», в которую входят

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.—Л., 1964, с. 228.



шесть пьес, основанных на разработке мелодий и ритмов народных танцев. Пьесы просты по фактуре, чувствуется, что их автор стремится прежде всего показать красоту самой мелодии. Однако вместе с тем он добивается большого разнообразия и колоритности звучания. Альбенис не стремится к иллюстративности, можно подумать, что просто гармонизирует фольклорные мотивы. На самом же деле он свободно творит, находясь в своей родной стихии, с которой неразрывно связаны главные черты его индивидуальности. Сочетание народного и личного придает его музыке необычайную жизненность, непреходящую притягательность.

Сюита «Испания» начинается «Прелюдом», примечательным строгостью образа и точностью отбора фортепианных красок, столь характерным для испанского народного музицирования контрастом певучих фраз с гитарными наигрышами. И снова это не простое воспроизведение бытовой манеры, а передача ее средствами фортепианного письма. Он умеет находить нужные краски: так же, как в «Астуриане», использован прием дублирования мелодии на расстоянии двух октав, осложненный контрастами регистровки (половина фразы звучит в верхней октаве, другая — в нижней). Фактура выдержана достаточно строго, мелодический контур прост и несколько хрупок — все выдержано в жанре лирического прелюдирования в народном духе.

Второй номер — знаменитое Танго. Не случайно оно включено в сюиту «Испания»: ведь история возникновения этого танца связана не только с Гаваной и Буэнос-Айресом, но и с Севильей. Альбенис имел все основания для того, чтобы написать испанское танго, тем более, что этот танец был широко распространен в то время и на его родине. И в «Испанской сюите» также есть пьеса, близкая по характеру к танго («Куба»). Что касается музыки, то в ней можно услышать салонные отзвуки, но они облагорожены связью с фольклорными истоками и тонкостью вкуса автора. Светлая, ласковая мелодия, окружена свободно вьющимися подголосками, захватывающими широкий диапазон и создающими полноту звучания, хотя полные аккорды встречаются в пьесе нечасто. В общем музыка, полная лирической упоенности, носит гедонистический характер. Танго было переложено для многих инструментов. Л. Годовский в



концертной транскрипции еще больше подчеркнул полнозвучие фактуры, окружив мелодию утонченными, плавно скользящими фигурациями.

Третья пьеса — «Малагенья» — написана в скупом двухголосном изложении, изобилующем удвоениями. Очень изящен мелодический рисунок, в котором заворачивают нарочитые повторы интонаций — своеобразное остинато, четкое в ритмическом движении, оттененном несколькими свободными речитативными фразами. Это снова вводит в атмосферу испанского народного музицирования, может служить классическим примером малагеньи:



Сочетание танцевальных наигрышей и напевных фраз встречается и в Серенаде, но в ней преобладает оживленное движение легко очерченной мелодии, местами слегка оттененной хроматизмами, что придает музыке несколько изысканный характер — больше, чем в остальных. В средней части Серенады напев и наигрыш звучат одновременно — воссоздается эффект пения под гитару, возникает жанровая картинка, написанная тонкой акварельной кистью.

Две последние пьесы сюиты переносят на север Испании: «Каталонское капричио» — изящно гармонизованная танцевальная мелодия и «Сортсико» — танец басков с характерным метром  $\frac{5}{8}$ , идущий на фоне размеренного остинатного ритма, имитирующего звучание



барабана. Эта пьеса отличается редким единством образа, ясностью построения.

Сюита «Испания» — одно из примечательных произведений Альбениса, свидетельствующее о росте мастерства: в нем повышается значение конструктивного начала, проявляется стремление к экономии средств выразительности, умение создавать рельефные и лаконичные образы («Малагенья»). Как и две предыдущие, сюита интересна широтой охвата фольклорного материала, в ней чувствуется стремление поднять его разнообразные пласты. В творческом преобразовании фольклора композитор был «королем», по словам его биографа Колле. В сюитах он высоко поднялся над прежними импровизациями.

Альбенис привык мыслить пианистически. И не удивительно, что он оставил всего лишь одно оркестровое произведение — сюиту «Каталония», впервые исполненную в 1899 году. Известно, что при работе над нею он пользовался советами П. Дюка, что возможно сказалось на оркестровой фактуре, но, конечно, не на характере музыки, в которой очень сильно выражено ритмическое начало. Каталонский фольклор отличается от уже освоенных Альбенисом элементов андалусского и арагонского, но для композитора он был родным, и тот овладел им с легкостью. Две главные темы отмечены своеобразной грацией деревенского танца, они выступают в ярком тембровом оформлении. Эта блестящая фантазия приобретает порой характер бурлески, напоминая игру деревенского оркестра.

«Каталония» — одно из немногих масштабных произведений Альбениса, непосредственно предвещающее «Иберию». Оно свидетельствует о новом расширении творческого горизонта композитора, овладевшего средствами оркестровой палитры. «Каталония» звучит колоритно и разнообразно, и музыкальные образы композитора нашли в ее партитуре интересное тембровое воплощение. Мы уже упоминали, что французские критики сравнивали «Каталонию» с «Испанией» Шабрие, оркестровка которой, как известно, чрезвычайно эффектна и изобилует колористическими находками.

К программе концерта, в котором впервые исполнялась «Каталония», была приложена следующая характеристика этого оркестрового произведения: «Альбенис



показывает нам испанский народ, нацию радостную и гордую, с интенсивностью его жизни и озаренностью его солнца. Ее общий дух и характер передан посредством двух характерных тем, из которых вторая, в особенности, часто поется в горных районах Каталонии; и для большей правдивости картины, он не боится иногда примешивать реалистическую ноту, видеть нечто комическое; так, в середине произведения композитор предполагает присутствие музыкантов, которые пытаются исполнить любимую народную мелодию своим небольшим оркестром духовых и ударных, но, к сожалению, не очень удачно: кларнет берет фальшивую ноту, большой барабан ошибается в счете и сбивает остальных. Все смеется, и танец возобновляется в своем неукротимом ритме и искрящемся веселье»<sup>1</sup>.

Действительно здесь, едва ли не единственный раз, Альбенис цитирует фольклорную тему, прочно вошедшую в общую композицию его произведения. «Каталония» привлекает и красотой тематизма, и истинным вкусом, проявленным композитором в его разработке, и картинностью музыки, но в нем еще не достигнута та степень художественной обобщенности, которая характеризует симфоническое мышление. При всех достоинствах, «Каталония» не решила проблемы создания испанского симфонизма, поставленной Педрелем. По мнению испанских композиторов, примером для них оставались по-прежнему увертюры Глинки.

В 90-е годы прошлого века Альбенис написал ряд оперных произведений, первым из которых явился «Магический опал». По правде говоря, композитор не обладал даром драматурга, в его операх всегда чувствуется рука концертирующего артиста. Однако он любил театр, стремился овладеть его различными жанрами — от сарсуэлы до большой оперы и сумел создать такое произведение, как «Пепита Хименес».

«Магический опал» написан на чрезвычайно запутанный романтический сюжет. Музыка первого опыта обладает многими достоинствами, в частности, равновесием вокальной и инструментальной партий, несколько неожиданным для пианиста, впервые обратившегося к это-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Laplan G. Albeniz, sa vie, son oeuvre, p. 182.



му жанру. Критика отмечала мелодическое богатство «Магического опала», которое и определило в основном успех оперы. Испанский колорит выражен в ней меньше, чем в других произведениях Альбениса.

В последующих музыкально-драматических произведениях композитор пытался осваивать выразительные средства различных жанров: в «Сан Антонио де ла Флорида» он обращается к жанру сарсуэлы, в «Генри Клиффорде» и «Мерлине» (обе на английские сюжеты) неожиданно проявилось влияние Вагнера — композитора, по существу, очень далекого от Альбениса. Впрочем, это влияние заметно и в музыке «Магического опала».

«Генри Клиффорд» — историческая опера из эпохи войны Алой и Белой Розы — специфически английский сюжет, который не мог получить у него полноценного воплощения. Колле дает этому произведению суровую оценку: он говорит, что опере не достает чувства театральности, что в ней «преобладает инстинкт пианиста, которого оказывалось достаточно для того, чтобы чаровать публику»<sup>1</sup>.

«Мерлин» переносит в эпоху короля Артура и легендарных рыцарей Круглого стола. Критика писала о «Мерлине» как о чем-то вроде «послепарсифалевской» музыкальной драмы. Трудно представить себе что-либо менее соответствующее характеру дарования Альбениса. Что касается «Сан Антонио де ла Флорида», то здесь Альбенис возвратился в родную стихию, — в ней хорошо видны черты сарсуэлы и отчасти тонадиллы.

Произведение было поставлено в Мадриде в 1894 году. Сюжет его переносит в эпоху Гойи, в среду махо и мах, хор которых звучит на сцене. Забавная, почти анекдотическая история о том, как престарелый альгвасил влюбился в молоденькую девушку, разыгрывается в обстановке уличного веселья, носит почти водеvilный характер. Музыка проникнута испанским духом, в ней звучат веселые мелодии сегидильи, и это сближает «Сан Антонио де ла Флорида» с классическими сарсуэлами, где, как известно, видное место занимали танцевальные жанры, в особенности — хотя и сегидилья. Спектакль имел несомненный успех, больший, чем ранние сарсу-

<sup>1</sup> Collet H. Albeniz et Granados, p. 127.



элы Альбениса, но вызвали и немало критических замечаний. Их суть сводилась к тому, что музыка, при всех достоинствах, не соответствовала сюжету. Постановка не удержалась в репертуаре, — она, как и аналогичные произведения М. де Фальи, не могла отвлечь внимания публики от Барбьери, Чапи, Бретона, которые, действительно, были более примечательными явлениями в этом жанре.

Другое дело «Пепита Хименес». При всех возможных критических замечаниях, нельзя не согласиться с Лапланом, писавшим, что «это уже произведение нового испанизма, в свойственном Альбенису понимании этого термина, другими словами — глубоко коренящееся в родной почве и широко открытое для течений века»<sup>1</sup>. Действительно, здесь можно наблюдать кристаллизацию стиля и рост мастерства, делающие «Пепиту Хименес» одним из интересных явлений испанского музыкального театра конца прошлого века.

Комическая опера «Пепита Хименес» была написана в 1893 году, но появилась на сцене в Барселоне в 1896 году, а в Париже лишь в 1923, когда ее автора уже давно не было в живых. Ему, впрочем, довелось порадоваться ее успехам в Берлине и Праге, но город, который он так любил, познакомился с его лучшим музыкально-сценическим произведением лишь тридцать лет спустя после его окончания. Парижский спектакль состоялся на сцене Комической оперы, и это явилось новым подтверждением крепости связей композитора с французской культурой. Они ощутимы в музыке «Пепиты Хименес»: при всей ясности ее испанского колорита (в характерном для Альбениса понимании), она во многом заставляет вспомнить и о французской лирической опере, изяществе ее мелодического и ритмического рисунка.

Содержание оперы, написанной по повести Хуана Валера, несложно и непретенциозно. Это рассказ о том, как любовь восторжествовала над мистицизмом, трактованный в легкой, несколько иронической манере, без особого углубления в психологические детали. Непосредственного действия здесь мало, преобладают тонко на-

<sup>1</sup> Laplan G. Albeniz, sa vie, son oeuvre, p. 126.



писанные диалоги главных героев, лишь изредка вовлекающие в свою сферу новых участников. Лишь во II действии на сцене появляется хор и балет, чьи выступления носят, впрочем, явно выраженный характер «вставных номеров». Они не нарушают общего характера камерной лирической оперы, какой в сущности и является «Пепита Хименес».

В ее музыке мало эмоциональных акцентов, тем более — контрастов. Она вполне соответствует легкому тону повествования о событиях, исход которых легко предугадать с самого начала, в ней преобладает ясность лирического настроения, лишь иногда оттененного слегка намеченными жанровыми штрихами. Таков стиль оперы Альбениса, по-своему выразительной, но лишенной непрерывности музыкально-драматургического развития, которая часто решает сценическую судьбу произведения. При всех чисто музыкальных достоинствах, оно не удержалось в театральном репертуаре. Причиной этому были не «итальянизмы», в которых упрекали композитора некоторые критики, а недостаток чисто сценического интереса.

Музыка Альбениса сама по себе обладает несомненными достоинствами — мелодичностью, живописностью образов и живостью ритма. Многие в ней напоминают лучшие страницы фортепианных пьес композитора, хотя в опере нет свойственной им яркости национального колорита. Более того — подчас чувствуются шопеновские и шумановские влияния. Они, впрочем, не нарушают общего строя музыки. Можно сказать, что испанское лишь изредка обнаруживается в ней в типических фольклорных формулах там, где основой являются песенные и танцевальные жанры. Главное же, что позволяет говорить об испанских чертах оперы, это вполне реальные связи с традициями испанского музыкального театра, оставшиеся притягательными не только для Альбениса, но и для Фальи. Черты сарсуэлы, ее типической образности и тона сценического повествования выступают достаточно ясно в опере Альбениса, при всей ее утонченности и даже изысканности.

Большая часть музыки I акта — мелодически насыщенный речитатив, четко организованный ритмически, но редко перерастающий в законченные вокальные эпизоды. Центр тяжести часто переносится в сопровождение



ние, мелодически богатое, изящное по гармонизации, не претендующей на особую новизну, но неизменно выразительной и красивой. Это подчеркнуто и тонкостью рисунка фигураций, иногда переносающих в сферу романтического пианизма.

Почти непрерывное ритмическое движение ступенчато сдвигает границы между отдельными эпизодами: текучесть, непрерывность музыки становится стилистической нормой. Более самостоятельные эпизоды появляются редко, главным образом — в партии Пепиты: в ее диалоге с Викарием (I акт) и особенно во II акте, где она поет романс в духе лирической оперы.

Лирический характер музыки I акта, нарушаемый лишь в самом конце — в сцене ссоры Дона Луиса и Графа, несколько изменяется во II акте, где, как уже говорилось, появляются эпизоды более объективного, даже — декоративно-сценического характера.

II акту предпослано развернутое оркестровое вступление, восполняющее отсутствие увертюры. Едва ли следует рассматривать это вступление как звено драматургического развития, — при всей тематической связи с предыдущим, оно имеет скорее самостоятельное значение: это как бы музыкальный эпитаф, по характеру и стилю напоминающий фортепианные пьесы испанского мастера. Вступление проникнуто светлым настроением, вообще характерным для этой оперы. Оно господствует и в живописной сцене небольшого «поместного» праздника, где звучат детские хоры, чередующиеся с плясками крестьян, пришедших приветствовать Пепиту. Безмятежно ясный хор детей мелодически грациозен, прозрачен по звучанию; эпизоды а саррелла оттенены хоральными аккордами оркестра. Это не новый, но неизменно впечатляющий эффект, в особенности — рядом с темпераментной пляской крестьян.

В этом оркестровом эпизоде проявилось умение Альбениса без этнографической навязчивости разрабатывать народные ритмоинтонации и мастерство в использовании остинато. Композитор находится здесь уже на подступах к зрелому стилю третьего творческого периода. Этот большой оркестровый танец уравнивает развернутый лирический эпизод, дает необходимую разрядку и становится важным опорным пунктом всей музыкально-сценической конструкции. Прием, не раз приме-



нявшийся мастерами лирической оперы, оказывается здесь оправданным и уместным: это едва ли не единственный пример действенной музыкальной драматургии в опере Альбениса.

Некоторый контраст вносит в сцену праздника эпизод обморока Пепиты (тревожные возгласы хора на фоне стремительных триолей оркестра). Но затем все быстро возвращается к исходному настроению, 2-я картина заканчивается в светлых идиллических тонах.

Далее звучит еще одно оркестровое интермеццо, грациозное по характеру музыки, украшенной причудливыми арабесками фигураций у солирующих инструментов. Испанский колорит передан точно найденными ритмоинтонациями, хотя они и несколько традиционны и вообще, и для Альбениса — в частности. Впрочем, он, едва ли претендуя на роль первооткрывателя, выступал здесь скорее в роли популяризатора уже найденного им в фортепианной музыке. Весь последующий диалог главных действующих лиц — Дона Лунса и Пепиты, в котором и разрешается «конфликт любви земной и небесной», как это формулируют биографы Альбениса, идет на фоне четко ритмованного оркестрового сопровождения подчас почти танцевального характера. В вокальных партиях появляются мелодически завершенные эпизоды, достигающие иногда лирико-патетических кульминаций.

Оркестр часто несет основную выразительную функцию, договаривая многое, что остается за пределами вокальных партий. Такова басовая мелодия, сопровождающая начальную фразу Пепиты. Оркестр выступает здесь вперед, весьма существенно обогащая вокальную партию:

18 Andante

Oh! Lu-is, je veux te

dolce





Уже говорилось, что критики «Пепиты Хименес» указывали главным образом на итальянские влияния, хотя, нам кажется, заметнее близость к традициям французской лирической оперы, в частности — Делиба. В то же время, эта музыка отмечена всеми чертами стиля Альбениса и скорее напоминает о традициях прошлого, чем нашего века. Она даже была несколько ретроспективной в общем развитии испанской оперы, которое в недалеком будущем привело к созданию такого шедевра, как «Короткая жизнь» М. де Фальи. Альбенис не одержал в этом жанре подобной победы, но в общей панораме его творчества «Пепита Хименес» занимает видное место.

Не случайно крупнейшие представители испанского Возрождения обращались к музыкальному театру и, что особенно существенно, не повторяли друг друга в своих исканиях. Так складывалась новая национальная традиция, которая, однако, до сих пор не привела еще к созданию произведений международного значения и признания (единственное исключение опера и балеты Фальи). Было бы неправильно недооценивать работу композиторов, которая помогла открыть новые возможности развития испанской музыки, обогатила ее в жанровом отношении. С этой точки зрения и следует рассматривать оперу Альбениса.

Во всяком случае в ней немало интересного, своеобразного, как в манере музыкальной декламации, так и в разработке фольклорных элементов. Что касается фактуры сопровождения, то для нее характерно то же стремление к мелодической насыщенности фигураций, что и для его фортепианных пьес. Все это делает оперу «Пепита Хименес» характерным произведением Альбе-



ниса, хотя, конечно, музыкально-сценический жанр и не был для него сферой наибольшего раскрытия таланта.

Есть тип композитора, особенно одаренного в одной области, но стремящегося освоить и другие. Альбенис был именно таким композитором, причем не только в силу личных склонностей и желаний. Он жил в ту пору, когда перед испанскими композиторами встал вопрос о развитии различных жанров и форм музыкального искусства. Об этом не раз говорил и глава Ренасимьенто Педрель. Альбенис не мог не откликнуться на зов времени. Так появилась сюита «Каталония» и произведения для театра, из которых на первом месте находится «Пепита Хименес». Альбенис чувствовал себя в своей сфере на концертной эстраде, но он хотел привлечь внимание публики и в театральном зале. И он вписал в книгу новой испанской оперы страницы, без которых сейчас нельзя представить себе ее историю.

К периоду работы над оперой «Пепита Хименес» относится сочинение нескольких песен для голоса и фортепиано, в которых проявилось стремление к академичности стиля, в чем, возможно, сказалось влияние Габриэля Форе. Это уже на грани последнего творческого периода, когда испанское начало проявилось у него в наиболее законченной и самобытной форме: речь идет о наиболее значительном произведении Альбениса — сюите «Иберии», музыкальном апофеозе его родины.

Песни и романсы Альбениса отличаются изяществом мелодии и точностью музыкальной декламации. Он, конечно, эволюционировал, что особенно ясно при сравнении ранних и поздних произведений этого жанра, но не проявил большой оригинальности, выступая то в романтическом облике, то, в последнем цикле, в духе Форе и Дюка. Наиболее интересен вокальный цикл, посвященный Форе, проникнутый спокойно-лирическим настроением, отмеченный тонким вкусом и чувством меры. Но в целом все это не выходит за пределы изящного, даже салонного сочинительства. Романсы и песни Альбениса в сущности мало что добавляют к его творческому портрету, хотя и в них проступают черты истинного артистизма.

Биографы Альбениса рассматривают его фортепианную пьесу «Вега» (*La Vega* — долина, в более узком смысле — окрестности Гранады) как завершение вто-



рого периода, хотя с таким же успехом ее можно отнести и к началу третьего. Во всяком случае это интересная и во многом новая страница его творчества.

«Вега» — первая часть незавершенной фортепианной сюиты «Альгамбра». Пьеса была сыграна впервые в Париже 6 марта 1905 года. В ней снова проявилось тяготение Альбениса к андалусской тематике, столько раз пробуждавшей в прошлом его фантазию. Теперь он нашел новый ракурс воплощения темы, достиг стройности конструктивного построения, в чем проявилась новая для композитора эстетическая концепция, сложившаяся, возможно, в общении с его парижскими коллегами. Знаменательно, что первое исполнение этой пьесы состоялось в стенах *Scola cantorum*, которая несколько позднее сыграла важную роль в формировании творческого облика выдающегося испанского композитора Хоакина Турины.

Год спустя после премьеры «Веги» в Париже была сыграна первая тетрадь сюиты «Иберия», а затем ежегодно появлялись следующие тетради.

«Иберия» стала не только вершинным достижением Альбениса, но и одним из лучших созданий испанской школы. Высказывалось мнение, что в «Иберии» есть черты романтической идеализации Испании, возникшие в сознании композитора, жившего в ту пору вдали от родины. Но это не мешало живости восприятия им фольклора. Вместе с тем у него есть и универсальность стиля.

Точнее сказать, она отмечена печатью романтического пианизма листовского типа, с присущей ему любовью к различным формам крупной техники, к заполненности регистров сложными пассажными фигурациями. Здесь невольно вспоминаются листовские ралсодии, в которых композитор также хотел создать музыкальную антологию своей страны. При всем различии стиля и образного содержания (в «Иберии» на первом плане снова любимые Альбенисом образы Андалусии), обоих композиторов роднит стремление сделать красоты народной музыки всеобщим достоянием.

Эта идея для Альбениса не была, в сущности, нова, она воодушевляла его в создании многочисленных произведений, где он также давал зарисовки Испании. Но здесь она приобрела большую масштабность, многопла-



новость, обобщенность. Во всем сказывается зрелость художественного мышления, рост мастерства, стремление взять лучшее из накопленного опыта. Думал об этом композитор или нет, но здесь нам видится подведение итога. Дебюсси был глубоко прав, говоря об «Иберии», что Альбенис в нее «вложил лучшую часть самого себя и довел свою заботу о «записи» до преувеличения, движимый потребностью щедро разбрасывать музыку на все стороны»<sup>1</sup>.

Пьесы «Иберии» дают возможность судить об исполнительской манере композитора — блестящей, своеобразной, свидетельствуют о его эмоциональной отзывчивости и импульсивности. Обращает на себя внимание множество ритмических и динамических оттенков, с помощью которых Альбенис стремился запечатлеть чисто импровизационную свободу исполнения, причудливые порывы фантазии и темперамента, «изошренность мыслей», которую Дебюсси сравнивал с листовской. Все эти резко контрастные, иногда даже вычурные оттенки — все эти *pppp* и даже *ppppp*, равно как и аналогичные градации нарастания силы вместе с постоянными переменами темпа и агогическими отклонениями, все это и составляет необходимое условие стильного исполнения музыки «Иберии», без которого исчезает живая прелесть звучания. От пианиста требуется не только владение чисто технической трудностью многозвучной фактуры, но и своеобразной манерой романтического пианизма прошлого века, в том очень самобытном понимании, которое было свойственно Альбенису. Что касается виртуозных задач, то они здесь сложны: Фалья и Виньес даже считали «Иберию» неисполнимой. Впрочем, и сам автор понимал трудность своих пьес и соглашался с теми изменениями, которые предлагала ему первая исполнительница «Иберии» пианистка Бланш Сельва.

В этом произведении Альбенис по-своему освоил не только особенности листовской виртуозной техники, но и колористические находки пианизма импрессионистов, причем все это подчинил раскрытию художественного образа страны и ее фольклора, воспринятого им как всегда творчески, без этнографических устремлений. Это и дало основание видеть в «Иберии» квинтэссенцию му-

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 228.



зыкального испанизма. Разумеется — в индивидуальном понимании Альбениса, шедшего к своему завершающему произведению долгим и трудным путем.

Музыка «Иберии» соткана из пластичных и гибких, типично испанских ритмоинтонаций, знакомых нам и по прежним произведениям композитора. В истинно обобщенной художественной трактовке значительности замысла проявилась зрелость стиля: композитор выступает здесь мастером, подчиняющим себе течение музыки, и не плывущим по ее течению.

Наряду с «Гойесками» Гранадоса, «Иберия» остается образцом высокого стиля испанского романтического пианизма, несколько запоздавшего хронологически, но по-своему яркого и оригинального. По печальному стечению обстоятельств творчество обоих мастеров оборвалось в пору полной зрелости. Два названных произведения заняли особое место в пианистической литературе начала века, и можно с уверенностью сказать, что они останутся в числе лучших примеров романтически виртуозного претворения фольклора.

Первая тетрадь «Иберии» характерна для всего произведения: ее многоплановость, контрастность образов и масштабность воплощения по-иному повторены композитором в следующих пьесах. Общей остается и манера фортепианного письма, при всей его несомненной «техничности», прежде всего живописного, иногда даже декоративного. Однако красочность не является самоцелью — музыка захватывает прежде всего своим темпераментом, артистическим претворением отдельных впечатлений окружающей действительности, как это можно видеть в колокольных звучаниях третьей пьесы да и во многих других эпизодах «Иберии».

Двенадцать пьес «Иберии» расположены в четырех тетрадах, и в этом раскрывается важная особенность конструктивного замысла композитора: его сюита складывается из триад, которые при всей контрастности отдельных частей имеют и нечто общее, объединяющее их. Это следует иметь в виду и при их слушании (не случайно «Иберия» исполнялась впервые отдельными тетрадами) и при аналитическом рассмотрении. Как ни впечатляют пьесы Альбениса, взятые каждая сама по себе, их истинное значение раскрывается лишь в сопоставлении с предыдущим и последующим. Альбенис за-



думал написать широкую картину, в которую органически включаются все части, и он достиг цели — его «Иберия» единственная в своем роде музыкальная панорама Испании, где все детали объединены цельностью замысла.

Первая пьеса — «Иберия» как бы заставка цикла, собирательный образ, выступающий затем в различных аспектах. Эта пьеса написана в редко встречающейся тональности *as-moll*, создающей весьма своеобразный психологический колорит музыки: лирический, с оттенком нежной и задумчивой грусти. Тема излагается несколько раз в различной фактуре. Обращает на себя внимание заключение, красочное по гармонии и тембру, в котором есть что-то от импрессионистической палитры. Различные приемы варьирования фактуры постоянно встречаются и в других пьесах, по большей части построенных на танцевальных ритмах. В первой части, напротив, господствует широта песенного распева мелодии.

Резко контрастны вторая и третья пьесы — «Порт» и «Религиозная процессия в Севилье». Через первую проходит непрерывное движение остро ритмованной темы, оживленной синкопами. Образ танца, напоминающего тарантеллу, возникает сразу и сохраняется в течение всей пьесы, переносимой слушателя в обстановку южного приморского города.

Вопреки названию, «Религиозная процессия в Севилье» не имеет в себе ничего мистического — это живописная картина уличного шествия под лучами яркого солнца, радостного, а иногда сменяющегося стремительным танцем (*Vivo*,  $\frac{3}{8}$ ). В музыке Альбенис выразил чувство любви к городу, который вдохновил столько прекрасных страниц испанского искусства. Композитор любил говорить: «Кто не видел Севильи, тот не видел чудесного».

Вначале звучит мелодия энергично-поступательного характера; после нескольких ее проведений на первый план выступает эпизод, где торжественный напев баса сочетается с блистательным *martellato*, в котором отчетливо слышится праздничный и ликующий перезвон колоколов, особенно эффектный и полнозвучный при повторе. Очень колоритна кода (*Andante*), с ее призрачными, затухающими звучаниями, создающими чисто им-



прессионистический эффект. Палитра динамических оттенков чрезвычайно изысканна (вплоть до *ppppp*), так же, как и указания разнообразных способов звукоизвлечения, напоминающие те, что постоянно встречаются в произведениях Дебюсси:

The image shows two musical staves from a piano score. The top staff is marked *très lointain* and *rit.* with a *pppp* dynamic. The bottom staff is marked *mais très sonore*, *et glissant sur les notes*, *retenez*, and *douce* with a *pppp* dynamic. Both staves show complex chordal textures with many notes.

Музыкальная атмосфера Андалусии окутывает и чарует слушателя всех трех пьес второй тетради. «Ронденья», «Альмерия», «Триана» — шедевр пианистического мастерства Альбениса, все пьесы на редкость увлекательно и разнообразно воссоздают характер народной музыки, причем, как уже говорилось, без прямого цитирования.

Мы уже знаем, что ронденья — разновидность фанданго, наряду с малагеньей являющегося популярнейшим андалусским танцем. Непрерывность движения, постоянное чередование двух- и трехдольных тактов ( $\frac{6}{8}$  и  $\frac{3}{4}$ ) придают его музыке ритмическую упругость. Устремленность общего движения оттенена эпизодом росо



piu mosso, где звучит повторяющаяся несколько раз энергичная и возбужденная интонация.

Контраст танца (тарантас) и песни еще больше подчеркнут в «Альмерии». Здесь привлекает внимание широко развитый эпизод, в котором Альбеннис едва ли не впервые вводит нас в мир мелодий канте хондо. Вот одна из страниц цикла, где виртуоз отступает перед музыкантом, увлеченным красотой народной исполнительской манеры:



«Триана» — вероятно самая знаменитая пьеса Альбенниса, вошедшая в репертуар многих крупнейших пианистов. Она вдохновлена образами знаменитого севильского предместья, населенного цыганами. В музыке слышатся отголоски мелодий и ритмов стиля фламенко, она равно увлекает своей эмоциональностью, виртуозностью фортепианного письма, в ее ясной и стройной конструкции уравновешены все отдельные части и детали. Словом — это произведение зрелого и законченного мастерства.

«Триана» выделяется изяществом письма, единством общего настроения и ярчайшим динамическим нарастанием двух тематических элементов.

Музыка «Трианы» соткана из гитарных наигрышей, чей четкий ритм проходит через всю пьесу, и взволнованных певучих фраз, звучащих вначале дополнением к танцу, а затем приобретающих самостоятельное значение в ярком и полнозвучном изложении. Все это про-



ходит в непрерывном движении, в размеренной и в то же время нервной пульсации, в точно найденной фортепианной фактуре, лишь в некоторых фигурациях теряющей национальную характерность. Но это не нарушает цельности впечатления, создаваемого пьесой. В лаконичной коде снова слышатся отголоски гитары, а в самом конце — энергичная реплика певучей темы. Концертность сочетается в ней с живописностью, даже — нарядностью. Добавим, что эта пьеса является точно рассчитанной кульминацией второй и переходом к следующей — третьей тетради.

Ее первая пьеса — «Альбайсин» перекликается с «Трианой» сюжетно и по жанровым особенностям, но композитор находит в ней иное решение сходной художественной задачи. Альбайсин — это цыганский квартал Гранады, представляющий живописным, если смотреть на него из окон Альгамбры, и оказывающийся вблизи лабиринтом тесных улочек, магически привлекающих бесчисленных туристов. Музыку здесь можно услышать и днем и ночью — из многочисленных таверн раздаются напевы фламенко, звуки гитар. Неповторимый колорит цыганского квартала оживает в пьесе Альбениса. Как и в «Триане», в ней — царство гитарных наигрышей, еще более нервных и тревожных, и вначале сдержанных, затем все более и более страстных песенных интонаций. В этой пьесе есть масштабность развития, приводящего к настоящему апофеозу мелодий фламенко. По точности воплощения жанра эта пьеса, пожалуй, даже превосходит предыдущую. Четкий рисунок начальных тактов (с характерной ремаркой — «всегда небрежно, однообразно и меланхолично») и мелодическое зерно, из которого вырастает напев песни — просты, даже элементарны, но вместе с тем выразительны:







*toujours nonchalant, uniforme et mélancolique*

В «Альбайсине» слышатся и рыдающие акценты цыганской гитары и танцевальные ритмы булерии. Здесь можно говорить о мастерском претворении фольклорного в типично фортепианном звучании. Тонкостью и филигранностью оно напоминает страницы испанских пьес Дебюсси.

И не случайно «Альбайсин» стал одной из любимых пьес французского композитора. Он писал, что, слушая его, «попадаешь в атмосферу тех вечеров в Испании, которые пахнут гвоздикой и агуардиенте... Здесь как будто бы приглушенные звуки гитары, жалующейся в ночи, внезапные порывы, нервные вздрагивания. Это написано кем-то, кто, не повторяя в точности народные темы, так ими упивался, так заслушивался, что внес их в свою музыку, не оставив возможности заметить демаркационную линию»<sup>1</sup>.

Вслед за «Альбайсином» следует еще одна картина Андалусии «Поло», вдохновленная ее знаменитым танцем. Альбенис передал сущность поло — сочетание песни и танца — в большой и сложной фортепианной пьесе, занимающей вместе с «Трианой» и «Альбайсином» центральное место в его сюите. И эта пьеса отличается мастерством развития основного элемента. Страстная и драматическая песня-танец сохраняет в интерпретации Альбениса полноту и непосредственность чувства, рвущегося наружу из глубин души. Отсюда и свобода исполнительской манеры, на которую указывают многочисленные ремарки, и обилие контрастов. Как и в «Альбайсине» здесь строго выдержан стиль фортепианной фактуры, в которой нет ничего, что не было бы связано с точно найденной формой перевоплощения гитарного звучания.

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 228.



«Лавapiес» — единственная часть сюиты, выводящая слушателя за пределы Андалусии (ее название напоминает об одном из мадридских кварталов, известном нам как место действия знаменитой сарсуэлы Барбьери). Основой является здесь веселый и жизнерадостный танец чулос, обработанный в блестящем пианистическом стиле. В этой странице «Иберии» композитор, отдавая дань виртуозности, пользуется приемами фрескового письма. Насыщенность фортепианного звучания, заполняющего все регистры, непрерывность ритмического движения, общий характер *briso* — все это делает «Лавapiес» блестящей концертной пьесой, тесно связанной с листовскими традициями. Сложные формы двойных нот, трудности крупной техники превращают народный танец подчас в труднейший этюд, либо — токкату.

Три последние пьесы (4-я тетрадь) построены на ритмической основе популярнейших андалусских танцев — малагеньи («Малага»), солары («Херес») и севильяны («Эритана»), также разработанных в блестящем виртуозном стиле. Особенно выделяются в этом отношении две последние пьесы.

Спокойное начало «Хереса» как будто не предвещает больших виртуозных событий. Но постепенно фактура усложняется двойными нотами, эффектными взлетами гамм, мелодия излагается полноразвучными аккордами. Пианистическая выдумка кажется неистощимой, и в этом снова раскрываются масштабы исполнительского мастерства Альбениса. Дебюсси называл его «несравненным виртуозом», добавляя, что «щедростью и обилием мыслей» он напоминает Листа. Многочисленные эпизоды этой звуковой картины объединены общим танцевальным ритмом.

Это справедливо и по отношению к «Эритане» — грандиозной по своему виртуозному размаху, силе и полноте звучания. Возможно, что композитор хотел создать в ней апофеоз танца, а может быть, как полагали критики, зарисовку севильского кабачка Вента Эритана. Но Эритана — это также легенда, в которой для Альбениса синтезировалась идея иберизма, и именно с ней вероятно связан масштаб этой пьесы, так блистательно и внушительно заканчивающей всю сюиту. Это царство ничем не ограниченной виртуозной бравуры, но также и жизнерадостной, опьяняющей музыки севильяны,



И эту пьесу отметил Дебюсси: «Эритана» — «это радость утра, встреча в пути харчевни, где вино прохладно. Проходит непрерывно меняющаяся толпа, слышатся взрывы смеха, скандированные дребезжанием бубнов. Никогда музыка не достигала эффектов столь разнообразных, столь красочных; глаза закрываются, точно ослепленные созерцанием слишком большого количества образов»<sup>1</sup>.

Дебюсси отлично понял не только образную, но и национальную сущность «Иберии», нашел для ее характеристики точные слова и меткие сравнения, вытекающие из глубинной сущности музыки. В этом еще раз проявились его симпатии к испанской музыке, и, в более широком плане, родство художественных устремлений, сложившихся в двух странах на рубеже столетий, когда французские композиторы интенсивно разрабатывали иберийский фольклор, а испанские, живя подолгу в Париже, воспроизводили многие стороны французской музыкальной культуры.

В целом музыка «Иберии» рисует образ Испании в романтическом и фольклорно-танцевальном аспекте, но подчас вступает и в образно-психологическую сферу. Подобно Сарасате, но на несравненно более высоком композиторском уровне, Альбенис дает виртуозное претворение фольклора, переносит его на большую эстраду и вводит слушателя в пленительный мир испанского народного творчества. Снова вспоминаются слова Дебюсси: «Он первый сумел использовать многогранную меланхолию и специфический юмор, характерные для местности, откуда он родом»<sup>2</sup>. Дебюсси добавляет при этом в скобках, что композитор был каталонцем, но в широком смысле слова он был прав, заметив почвенность творчества испанского мастера.

Альбенис, создавая пьесы «Иберии» на конструктивной основе танцевальных ритмов, выступил продолжателем пианизма Листа на испанской почве. Он остался в стороне от философской и лирико-психологической линии искусства романтизма. Другими словами: Альбенис близок Листу — автору рапсодий, а не сонаты h-moll, его сфера — жанровые картины, его больше интересо-

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи о музыке, с. 228.

<sup>2</sup> Там же.



вала конкретность окружающей жизни, чем размышления о ней, хотя он был чуток и к этой стороне романтизма.

Кроме Листа, были и другие источники пианизма «Иберии», которые особенно заметны в таких пьесах, как «Альбайсин» и «Эритана»: в них есть детали, напоминающие технические приемы Скарлатти, есть и элементы импрессионистического письма. Вообще же композиторская и пианистическая техника Альбениса индивидуальна, причем с годами он все дальше уходил от импровизационной манеры своей молодости. Ф. Пуленк рассказывает со слов А. Мессаже о встрече испанского композитора с Э. Шабрие: «Как только Шабрие отошел от фортепиано, закончив играть со всей полетностью свою гениальную испаниаду, он увидел, что Альбенис приблизился в свою очередь к инструменту и с бóльшим спокойствием, чем обычно, исполнил свою музыку почти сурово»<sup>1</sup>.

«Иберия» осталась ярчайшим цветком испанского возрождения. В ней встают живые картины Испании — ее жизни и народного характера, воплощенные с удивительной непосредственностью и талантливостью. Это как бы музыкальное завещание композитора.

Последнее произведение Альбениса — «Наварра» — осталось незаконченным (заключительные 26 тактов дописал Деода де Северак). По характеру эта пьеса примыкает к «Иберии», ничуть не уступая самым виртуозным ее страницам. В этой нарядной и темпераментной пьесе на первый план выступает насыщенное бравурное фортепианное звучание, крупная аккордовая техника.

Разумеется, сначала мелодия появляется в легком и прозрачном изложении и лишь постепенно приближается к кульминационной точке. Кульминация эффектна, в ней широко использована техника двойных нот, а затем — испытанный прием заполнения всех регистров искусно скомпанованными гирляндами аккордов и своеобразным декоративным контрапунктом мелодических линий, встречающимся в других произведениях Альбениса, прежде всего — в «Иберии». Это производит впечатление стихийности, но уже не несет в себе импро-

<sup>1</sup> Предисловие Пуленка к кн.: Laplan G. Albeniz, sa vie, son oeuvre, p. 12.



визационного начала — все строго продумано и включено в рамки четкой конструкции. Рационалистичность появилась у Альбениса лишь в последнем творческом периоде, не заглушив, впрочем, живое ощущение формы.

Альбенис мастерски подготавливает кульминацию, достигая точности распределения динамических градаций. При этом сохраняется ритмическая формула движения, создающего образ праздничного танца, полного жизнеутверждающей силы. И в этом плане оправдано применение виртуозных средств, которые с первого взгляда могут показаться чрезмерными. Возросшее мастерство композитора заметно и в том, что он строит фактуру на немногих тщательно отобранных приемах, избегая пестроты.

Конечно, этот стиль представляется довольно запоздалым, если вспомнить о времени написания «Наварры». Однако Альбенис был не единственным сохранившим увлеченность листовской виртуозностью. Слушая «Наварру», невольно вспоминаешь о столь же красочном и блестящем пианизме Ляпунова (его транскрипции и концертные этюды), конечно, с поправкой на испанский темперамент и специфику. В общем же, в последнем произведении Альбенис вновь утверждает романтический идеал концертного пианизма. В этом произведении воплотились воспоминания об его собственной концертной карьере.

Несомненно, что до конца дней Альбенис остался в сфере романтического пианизма. Конечно, его эстетическая концепция расширялась, в поле зрения входили новые технические средства, изменялся и самый масштаб его виртуозного письма, но нить преемственности все же сохранилась. При всем несходстве фактуры и принципов построения ранних и более поздних произведений, Альбенис оставался типическим представителем нового испанского романтизма, черты которого ясно выступают в последних взлетах его творчества, в том числе — в его последней пьесе «Наварра».

Она еще раз подтвердила, что Альбенис был первым испанским мастером, который по словам Лаплана «сделал слышным в общем мире универсальной музыки голос не только человека, но и страны»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Laplan G. Albeniz, sa vie, son oeuvre, p. 181.



Эта высокая оценка творчества Альбениса заставляет вновь вспомнить о Григе. Не сравнивая масштабов дарований двух композиторов, заметим, что они выполнили сходную музыкально-историческую миссию — открыли музыку своих стран для всего мира. В лучших произведениях Альбенис по-настоящему правдив и глубок, раскрывая черты народного характера, жизни и быта. Не раз говорилось о его «плебейском благородстве». Действительно, невозможно представить себе его в отрыве от народной жизни, хотя, конечно, он не мог отобразить всей полноты ее явлений. Так, за пределами его творчества осталось трагическое, но зато он воспевал любовь и радость, отвагу и рыцарственность, которые оживают в его музыке во всей искренности и подлинности воплощения.

Лаплан пишет в монографии, что миссией Альбениса «было насаждение искусства абсолютно национального и, в лучшем смысле слова, европейского»<sup>1</sup>. Альбенис первым в ряду нового поколения испанских композиторов пробился к цели, намеченной Педрелем, вывел родную музыку на мировую арену. Понятно, что его влияние сказалось на таких крупнейших мастерах, как Гранадос и Фалья, сумевших, однако, найти свой собственный путь.

Для Испании был необходим именно такой композитор-реформатор — вдохновенный романтик и импровизатор, способный непосредственно почувствовать и передать сущность национальной музыки, подхватить конец нити, тянувшейся из прошлого. Правда, его область далека от той, в которой творили мастера «золотого века» и в какой-то мере напоминает, пожалуй, искусство тонадиллы — по эмоциональному тону и жанровой направленности. Как и всякое, сравнение это условно, требует поправки на специфику театральных и чисто инструментальных форм.

Деятельность Альбениса закончилась в то время, когда уже расцвело творчество Гранадоса и Фальи, он видел успехи новой испанской музыки, завоевавшей широкое признание. Он не стал главой школы в полном смысле этого слова, но ему по праву принадлежит почетное место в истории испанской музыки, ее переломной эпохи

<sup>1</sup> Laplan G. Albeniz, sa vie, son oeuvre, p. 188.



рубежа XX века. Более того — он создал произведения, без которых невозможно представить сейчас ее развитие.

Альбенис был исполнителем, который отлично чувствовал себя на большой концертной эстраде. Мы уже говорили о его сходстве с Пабло Сарасате, но у того виртуозный элемент явно преобладал над инстинктом композитора, не говоря уже о том, что он уступал Альбенису в глубине проникновения в сущность народного творчества. Тип композитора-исполнителя имеет свои психологические особенности, различно проявлявшиеся у каждого отдельного музыканта. Альбенис тяготел к свободному претворению жизненных образов, не стесненному рамками строгих форм, и его склонность к импровизации долгое время определяла характер творчества. Лишь в последние годы жизни интуиция нашла опору в том интеллектуализме, который развился под знаком общения с французскими друзьями. Об этом следует сказать еще раз, чтобы особо отметить рост элементов универсальности, о которой постоянно говорил сам Альбенис, подчеркивавший, что «идет по путям нового искусства и несет сокровища народной музыки в страны, где на нас в области музыкального искусства смотрят, как на ирокезов»<sup>1</sup>.

Стремясь к универсальности, Альбенис оставался испанцем, и французские друзья говорили о его своеобразном «идадьгизме». В то же время на родине его часто упрекали в любви к иностранному, не понимая смысла его заботы о расширении национальной традиции.

Яркая личность и творчество Альбениса привлекали внимание исследователей и вызвали ряд книг, продолжающих выходить и в наше время, много лет спустя после смерти композитора. Это говорит о неослабевающем интересе к нему. Несмотря на это, нельзя не согласиться с Лапланом, писавшим о некотором пренебрежении к искусству Альбениса и необходимости восстановить справедливое отношение к этому испанскому гению.

Альбениса можно во многом сблизить с Гранадо-сом — оба они были романтиками испанского Возрождения, оба шли от фортепианного исполнительства, более того — от романтического пианизма, образцом ко-

<sup>1</sup> Laplan G. Albeniz, sa vie, son oeuvre, p. 62.



торого они считали, в частности, листовский парафраз «Риголетто». Элегантность, блеск, выразительность исполнения поначалу иногда носили печать салонности. Сам композитор обронил как-то слова, что такого рода произведения предназначались «для развлечения свободных от занятий сеньорит». Это чувство неудовлетворенности первыми опытами и успехами, дававшимися так легко, — еще одно проявление силы артистического дарования Альбениса. Он упорно работал над испанской тематикой и пришел в конце концов к синтезу «Иберии». Его творческая эволюция запечатлела важные этапы истории Ренессансменто.

Альбенис стремился идти в ногу с временем, он слишком много видел и слышал, чтобы не замкнуться в ограниченной национальной сфере. Он решительно боролся против местных взглядов некоторых своих соотечественников, и потому Пуленк совершенно прав в утверждении, что нельзя смешивать искусство Альбениса с «экспортными сарсуэлами», что испанский мастер не был рабом натуралистической фольклорности и религиозная процессия в «Иберии» не более подлинна, чем пасхальный обряд в «Праздничной увертюре» Римского-Корсакова.

Широта творческих взглядов и помогла композитору вывести испанскую музыку из состояния «местной латаргии» и привлечь к ней внимание во всем мире. Альбенис вошел в историю как автор ряда прекрасных произведений, завоевавших широкое международное признание и продолживших путь дальнейшим исканиям национального искусства.

Конечно, эти искания вели и в иные области: даже его младший современник — Мануэль де Фалья нашел совсем другой аспект воплощения испанской характерности. Но Альбенис явился как бы катализатором процесса развития и, разбрасывая по свету множество своих произведений, утвердил реальность новой школы. Если прибавить к этому и необычность личности композитора, романтическую легендарность его биографии, такой нетипичной для последних десятилетий прошлого столетия, то станет понятным притягательность творческого облика замечательного испанского композитора Исаака Альбениса.



## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ЭНРИКЕ ГРАНАДОС

Энрике Гранадоc родился в Лериде 27 июля 1867 года. Здесь он начал учиться музыке, а затем, уже в Барселоне, получил солидную профессиональную подготовку в Муниципальной музыкальной школе по классу фортепиано Франсиско Пухоля. В шестнадцать лет юноша окончил курс с первой премией. Ему предрекали блестящую концертную карьеру, и это пророчество оправдилось: он стал одним из лучших пианистов своего времени, подобно Альбенису, пожал обильные лавры на европейских эстрадах.

Уже в раннем возрасте интересы Гранадоcа не ограничивались фортепиано — он занимался с Педрелем гармонией и композицией и глубоко проникся идеями своего учителя.

После окончания курса Гранадоc посетил Париж, где познакомился со многими французскими музыкантами и своим соотечественником пианистом Рикардо Виньесом. В 1889 году он возвратился на родину, где уже в 90-е годы завоевал признание не только как пианист, но и как композитор благодаря «Испанским танцам», быстро получившим широкую известность и за пределами его родной страны. Как и Альбенис он прошел в своем творчестве через полосу влияний музыкального романтизма — в его ранних пьесах можно найти подражание Шуману, Шопену, Григу и, конечно, своему старшему современнику, уже выступившему к тому времени с новаторскими произведениями национального искусства. Однако в «Испанских танцах» его стиль выступает уже с полной отчетливостью.



Такой быстрый рост объясняется, конечно, не только масштабами дарования молодого композитора, но и тем, что Гранадоc получил основательную академическую подготовку, прошел солидную школу пианизма и сочинения. Он не был безраздельно увлечен импровизационной стихией, подобно Альбенису — этому неистовому романтику испанской музыки, но подобно ему также черпал творческие импульсы в своем пианизме — блестящем и своеобразном.

Об этом говорят многочисленные отзывы современников, из которых мы приведем два — П. Касальса и Х. Нина, хорошо его знавших и неоднократно слышавших.

Касальс вспоминает о своем друге: «Нервный, хрупкий, беспечный, немного болезненный, Гранадоc был прирожденный пианист; но он не мог служить примером трудолюбия. Он брался за самые сложные фортепианные произведения, но душой он был импровизатор; пренебрегая трудом, он гениально «плутовал», не испытывая при этом упреков совести»<sup>1</sup>.

Конечно, Касальсу, представлявшему совсем иной тип музыканта, это было неприемлемо. Однако Гранадоc был именно таким, и минуты его артистического озарения не всегда были подкреплены трудовыми усилиями, что заметно и в его композиторском творчестве. Но взлеты были высокими, и он достигал ярких художественных результатов, о чем и говорит Касальс.

Гранадоc-пианист, по словам Х. Нина, «объединял самую чувствительную нежность и самую мужественную энергию... там, где следовало петь, его туше точно получало невидимый импульс, эффект был изумительным, он являлся чудесным колористом, его нюансы были неисчерпаемо разнообразны»<sup>2</sup>.

Гранадоc обладал обширным репертуаром, включавшим произведения классиков, романтиков (его очень ценили в Испании и за рубежом как шопениста) и, конечно, собственные. Одним из самых любимых его композиторов был Д. Скарлатти, он играл его особенно охотно и даже сделал обработку нескольких сонат, отдав таким образом дань некогда модному, а ныне прошед-

<sup>1</sup> См. в кн.: Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 227.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Collet H. Albeniz et Granados, p. 191.



шему увлечению транскрипциями. Интерес к музыке Скарлатти имел глубокие корни, — Гранадос чувствовал прочные связи этого мастера с испанской культурой. В его собственном творчестве не раз отмечались черты своеобразного скарлаттианства.

Широкий размах концертной деятельности не отвлекал Гранадо́са от композиции — эти два начала неразрывно были связаны. П. Касальс справедливо указывал на «типично исполнительский дух, которым проникнуто его творчество». Оно быстро расширяло горизонты и выходило на путь новой испанской музыки, который был вполне естественным для ученика Педреля. Гранадо́с, так же как его учитель и как старший товарищ Альбенис, был каталонцем и с детства отлично знал свой родной фольклор. Он также стремился обобщить самые различные формы и жанры испанской народной музыки, научиться говорить ее языком без прямых заимствований и перепевов. И композитор быстро овладел мастерством воплощения национального характера, во всей полноте проявившегося уже в знаменитых «Испанских танцах», которые и поныне остаются одним из его ярчайших творческих достижений. «Испанские танцы» были переложены для многих инструментов (в том числе П. Касальсом для виолончели), они сохранились в концертном и любительском репертуаре.

В этом произведении Гранадо́с создал небольшую антологию испанского фольклора, в которой его особенности раскрываются тонко, без вычурности, без тени эстрадной эффектности, с большим вкусом и верностью стиля, глубоким проникновением в дух народного творчества и самостоятельностью композиторского отношения к нему. Танцы отлично звучат на фортепиано, но виртуоз явно отступает в них перед композитором и даже, в какой-то мере, популяризатором народной музыки своей Родины. Это не было, конечно, первооткрытием — ведь уже звучали произведения Альбениса, которые, несомненно, были хорошо известны автору «Испанских танцев». И все же трудно переоценить их значение как замечательного примера творческого переинтонирования фольклора.

Фактура «Испанских танцев» не перегружена техническими трудностями — в общем они доступны и для любительского исполнительства, что способствовало их



быстрому и повсеместному распространению. Вместе с тем в них нет и следа примитивности и поверхностности, свойственных множеству испанских пьес. Гранадоc органично усвоил фольклор, который стал нормой собственного музыкального языка и потому, казалось бы, такие простые пьесы смогли сыграть важную роль в развитии национальной школы. Быть может даже в большей степени, чем иные сложные произведения того же автора. Для него, как и для Грига, первостепенное значение имело само открытие мелодического целинного пласта. Несомненно, что танцы Гранадоcа помогли лучше узнать испанский фольклор зарубежным любителям музыки. Они вызвали непосредственный отклик и в России, где в числе ценителей творчества Гранадоcа оказался и Ц. Кюи. Он выразил свои теплые чувства в письме к композитору, и тот, в ответ, посвятил ему седьмой танец.

Нельзя сказать, что Гранадоc активно искал новые гармонические средства, в частности — в пьесах андалусского стиля. Но его гармонизации изящны, не перегружены деталями. Фортепианная фактура проста, иногда включает отдельные средства народного исполнительства (гитарные наигрыши). Главная впечатляющая сила этих пьес в их мелодическом богатстве, в яркости образов, которые очень крупно «поданы» композитором.

«Испанские танцы» раскрыли богатство глубоко почвенного дарования Гранадоcа, уже созревшего для художественно обобщенного воплощения накопленных впечатлений. А. Колле пишет о характерном для Гранадоcа сочетании «кубинской небрежности и каталонской энергии, являющейся неопровержимо испанской и сливающейся с такой легкостью с желанием популярности»<sup>1</sup>. В этих словах подчеркнута демократическая устремленность Гранадоcа, прекрасным примером которой являются и «Испанские танцы», обращенные к самым широким кругам слушателей и исполнителей.

Пьесы Гранадоcа очень разнообразны. Первый танец вызывает в воображении образ болеро, второй — «Ориенталь» — малагенью. Третий приближается к галисийскому бурре. Четвертый — типичное вильянско. Пятый — едва ли не самый популярный из всех — андалусский, с характерными модуляциями малагеньи и

<sup>1</sup> Collet H. Albeniz et Granados, p. 200.



столь же типичным противопоставлением мажора и минора, с гитарными отзвуками, которые появляются также и в аккомпанементе шестого танца — «Рондаля». Седьмой танец, посвященный Кюи, как и десятый — хотя. В девятом оживают ритмы танцев басков, одиннадцатый Колле сравнивает с танцами Брамса, он выдержан в цыганском характере. Двенадцатый — снова андалусский по ритму, орнаментике и инструментальному колориту. Из этого краткого обзора «Испанских танцев» можно составить себе представление о характерной для них широте охвата жанров и местных форм испанского фольклора. Возможно, что этот универсализм сложился в общении с Педрелем, стремившимся расширить творческие горизонты молодого композитора, ввести его в свое понимание национального.

Гранадос умеет создавать свои образы без чрезмерного подчеркивания «местного колорита». Таков столь понравившийся Кюи второй танец, очень простой по изложению — мелодия на фоне несложных фигураций, на первый взгляд не несущих ничего типического. Однако каждый такт мелодии, особенно в лирическом среднем эпизоде, увлекает чисто испанской характерностью. Стоит отметить еще раз удивительное жанровое богатство малагеньи, так часто привлекавшей внимание композиторов и выступавшей у них в самом различном облике — от лирического до трагедийного.

Мотивы Андалусии вновь оживают в знаменитом пятом танце — едва ли не самом популярном произведении Гранадоса. Вот пример того, как можно достичь большого художественного результата самыми простыми средствами: скупыми чертами воссоздан и характер народного напева и гитарное сопровождение и из этих намеков складывается рельефный, необычайно оригинальный образ. Прекрасная мелодия изложена в трехчастной форме, где взволнованность минорного начала и заключения оттенена мажором среднего эпизода. Пластичность и выразительность мелодии привлекает каждого чуткого слушателя.

Стихия гитарных наигрышей оживает в десятой пьесе, где особенно привлекает внимание средняя часть (*Danza triste*), с ее несколько патетическим характером, неожиданным в произведении такого замысла и плана. Однако на самом деле это не нарушает стилистической



цельности: композитор воспроизводит в фортепианном звучании вокальный куплет, традиционную кульминацию испанского танца. Здесь точно воспроизведена одна из типических особенностей бытового музицирования.

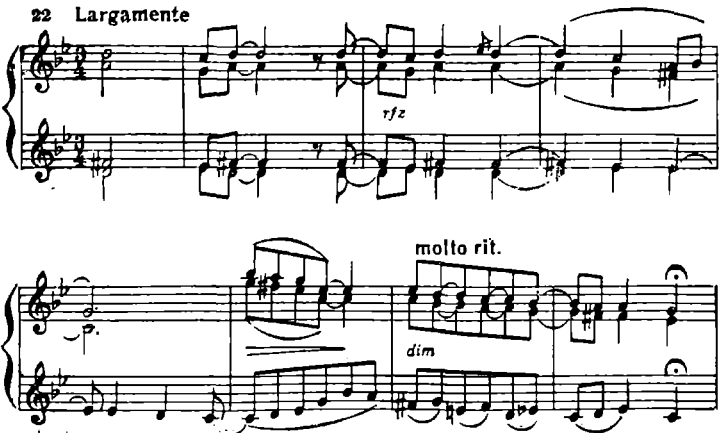
Два заключительных танца сложнее предыдущих, они более контрастны по сопоставлениям, выходят за пределы чистой хореографичности, приближаясь к жанровой сцене. И в самой фактуре есть внутренний контрапункт образов, приобретающий драматургическое значение. В разработке материала композитор пользуется приемом сочетания отдельных интонационных звеньев, сохраняя единство ритмического движения. Это создает цельность картины при кажущейся мелодической мозаичности.

В одиннадцатом танце из начальной секундовой интонации возникает остинато — краткая фраза среднего голоса, а в него, в свою очередь, вплетаются такие же краткие, но певучие фразы, создавая эффект двуплановости. Все это подчеркивается дальше четким ритмиче-

ским рисунком . Фактурное и динамиче-

ское развитие создает впечатление непрерывного нарастания. В эту музыку наигрышей вклиниваются краткие, страстно лирические фразы, воссоздающие атмосферу фламенко:

22 *Largamente*



*mfz*

*p.*

*molto rit.*

*dim*



Двенадцатый танец проще по форме и также полон отголосков гитары, причем типично андалусской. В нем проявились и некоторые мавританские влияния, не настолько, однако, сильные, чтобы нарушить ясность стиля. Это широко развернутый эпилог цикла, в котором черты концертной виртуозности выступают яснее, чем в каком-либо другом его эпизоде.

«Испанские танцы» Гранадоса сыграли важную роль в популяризации испанской народной музыки в Европе. По глубине проникновения в ее сущность их нельзя сравнивать с популярными в то время танцами Мошковского и даже Сарасате, в которых преобладает чисто виртуозный элемент. По разнообразию, жанровой широте, стремлению к раскрытию важных черт народного характера, их можно сопоставить со «Славянскими танцами» Дворжака — конечно, не по музыкальному языку и стилю, а по подходу к решению художественной задачи, по высокой степени обобщенности фольклорного материала. Гранадос мог знать танцы Дворжака (первая тетрадь которых появилась в 1878 году), и они вполне могли пробудить в нем творческую инициативу. Но если даже это и не так, то сходство замыслов и известная общность стремлений национально-романтических школ, при всем различии их конкретных признаков, несомненны. В этом еще одна причина широкого резонанса и исторического значения произведений испанского композитора.

Можно провести параллель и с норвежскими танцами Грига, где также ясно ощутима индивидуальность трактовки фольклорных элементов, исключая простое цитирование народных мелодий. С первой ноты и до последней это создано композитором, владеющим языком народной музыки, как своим собственным. Даже в самом простом из танцев есть нечто качественно иное, чем традиционная, хоть и мастерски сделанная, гармонизация народных мелодий. Григ и Гранадос и многие другие крупнейшие мастера европейской музыки ставили перед собой другую задачу.

Они стремились к большему — обогащению гармонического языка возможностями, которые раскрывались при глубоком вникании в строй народных мелодий и делали это с различной степенью самостоятельности. Она была характерна для Грига, а впоследствии — для Бар-



тока. У Гранадоса это качество выражено не так определенно, он чаще пользуется обычными средствами романтической гармонии, умело сочетая их с характерными оборотами испанских мелодий. Проблема их аутентичной гармонизации являлась исключительно сложной, в особенности когда речь шла о мелодиях канте хондо. Многого здесь достиг Мануэль де Фалья, но это уже следующий этап, на котором младший из трех мастеров по возрасту учел опыт старших. Впрочем, и Фалья, пожалуй, не исчерпал всех возможностей гармонического обогащения, которые раскрываются в мире мелодий канте хондо, столь необычных и трудных для композиторского освоения. Путь к этому был нелегок, потребовал много времени и усилий.

Что же касается Гранадоса, то он в гармонических построениях оказался более традиционным. Как это ни парадоксально, но его французские современники Дебюсси и Равель значительно больше расширили гармоническую сферу испанской музыки.

Вслед за «Испанскими танцами» Гранадос создал ряд фортепианных произведений различной степени трудности и сложности. Внимание к фортепиано объяснялось не только интересами концертирующего пианиста, каким был в ту пору Гранадос, но и тем, что, будучи педагогом, он чувствовал потребность в расширении испанского репертуара. Так появилось много пьес концертного и педагогического репертуара, которые свидетельствовали о таланте их автора, но не всегда достигали той яркости воплощения народного характера, которой так пленяют «Испанские танцы».

Вторая половина 90-х годов — время бурной концертной деятельности Гранадоса. Бесчисленное количество раз он появлялся на эстраде — в Барселоне и других городах — в качестве солиста, и также совместно с такими артистами, как Касальс, Изаи, Тибо и Сен-Санс, завоевав известность одного из лучших пианистов Испании.

Во всех своих разъездах он не забывал о Барселоне, постоянно заботился о развитии музыкальной жизни этого города, отдавал много сил педагогике — в его классе воспитались талантливые пианисты. Гранадос был вдумчивым педагогом, с успехом применявшим собственную методику. Большое значение имела деятель-



ность «Музыкальной академии Гранадоса», основанной в Барселоне в 1900 году.

Словом, размах деятельности Гранадоса как строителя испанской музыкальной культуры был большим и охватывал ее различные области. В этом отношении Гранадос был достойным последователем Педреля в укреплении позиций новой испанской школы.

Что касается его композиторского творчества, то во второй половине 90-х годов оно заметно переключилось в новую для него сферу музыкального театра. Это было довольно неожиданным для композитора, уделявшего ранее главное внимание фортепианной музыке. Высказывались мнения, что это произошло под влиянием поэта и драматурга Апелеса Местреса, с которым Гранадоса связывало длительное творческое сотрудничество, приведшее к созданию нескольких музыкально-драматических произведений. Но вероятно здесь действовали и другие, более сложные факторы, связанные с эволюцией испанской школы и самого Гранадоса, с его стремлением освоить музыкально-драматические жанры, выходящие за пределы сарсуэлы, на что справедливо указывает и К. Розеншильд в его монографии об испанском композиторе. К расширению жанровой сферы национального театра призывал еще Педрель, с этой целью создавал свои оперы и Альбенис. Гранадос выступил, таким образом, в общем русле исканий новой испанской школы, найдя, очевидно, какую-то индивидуальную основу для сотрудничества с Местресом — иначе трудно объяснить длительность их совместной работы, увенчавшейся созданием нескольких произведений.

Гранадос дебютировал в музыкальном театре оперой «Мария дель Кармен», написанной в 1895 году и появившейся на сцене в 1898 году. В ее музыке ощутимы влияния Бизе и веристов, хотя многое связано в ней и с чисто испанской традицией. Сюжет оперы заимствован из деревенской жизни, он давал возможность широкого использования элементов народного инструментализма в создании яркого бытового колорита. Опера вызвала интерес публики, она с успехом прошла в Барселоне и Мадриде, но не получила признания за пределами Испании. Фольклорные отголоски звучат также и в музыкальных интермедиях к спектаклю «Мед Алькарии», которые, возможно, явились предвестниками то-



надилий, написанных композитором в последние годы его жизни.

Вслед за «Марией дель Кармен» Гранадоc создал еще пять музыкально-сценических произведений на либретто Местреса. Эти «лирические драмы» были различны по характеру. В их числе встречаются психологические, аллегорические, сказочные, причем во всех случаях они мало связаны с реальной испанской действительностью. Среди них была лирико-драматическая сцена «Петрарка», никогда не исполнявшаяся. Затем появилась одноактная пьеса «Пикароль», история влюбленного селадона, повторяющая довольно обычные комедийные ситуации многочисленных старинных сарсуэл. Наиболее интересной оказалась драма «Лилиана». Впрочем и здесь композитор далек от законченности стиля: это скорее поиски, чем выражение уже сложившейся художественной концепции. Все эти пьесы не удержались в репертуаре и не вызвали по настоящему живого отклика публики, явно предпочитавшей Гранадоcа как автора «Испанских танцев» и замечательного пианиста. В неприятии его музыкально-драматических произведений очевидно сыграл роль и свойственный им расплывчатый и туманный романтизм, мало привлекательный для испанской публики того времени. Он чувствуется и в создававшихся тогда же симфонической поэме «Божественная комедия», оркестровых произведениях «Арабская сюита», «Галисийская сюита», так же, как и в ряде фортепианных пьес, написанных под явным влиянием Шоссона и Форе. Эти произведения не заняли заметного места в музыкальном наследии Гранадоcа, но несомненно обозначили вехи творческого развития, приближавшегося через противоречия к стилистическому синтезу.

Этот процесс шел, быть может, не столь целеустремленно, как можно было ожидать от исключительно одаренного ученика Педреля. И причиной тому не только особенности характера Гранадоcа, но, вероятно, и впечатлительность его натуры, которая, возможно, влекла его к освоению различных стилистических элементов, а через это и к опасности эклектизма. Во всяком случае, путь от «Испанских танцев» к сюите «Гойески» пролегал через долгие годы, изобилуя многими поворотами и обходами. Конечно, это не оставалось бесследным и ока-



зало влияние на произведения второго периода творчества.

Мы уже говорили о концертных выступлениях Гранадоса, проходивших со все возрастающим успехом. Он решительно становился испанской да и европейской знаменитостью, был отмечен многими знаками общественного внимания. Но это не вокружило ему головы. Как вспоминает Х. Нин, «он был очень прост и скромен в обращении, привлекая своим благородством, причудливой смесью иронии и стыдливости, юмора и серьезности, беспокойства и строгости»<sup>1</sup>. Это сочеталось и с большой энергией, правда, проявлявшейся спорадически, — как уже упоминалось, Гранадос не отличался систематичностью в повседневной работе, но умел сосредотачиваться и достигать нужного результата. В сущности он, как и Альбенис, никогда не мог преодолеть до конца ту стихийность темперамента, которая различно проявлялась и в его творчестве, и в исполнительстве.

Начало XX века принесло ему много новых успехов на родине и за границей. В 1905 году Гранадос исполнил в Париже семь найденных им в архивах сонат Скарлатти, он постоянно появляется на эстраде, выступая в ансамбле с крупнейшими музыкантами. Так же, как и Альбенис, он быстро освоился в парижском музыкальном мире и нашел в нем многих друзей, общение с которыми много значило для эволюции его творчества. Горизонты композитора все расширялись и, наконец, у него возник замысел «Гойесок», явившихся вершиной его творчества.

«Гойески» — это две фортепианные сюиты, вдохновленные, как показывает их название, образами великого художника. Однако не следует искать в них музыкальное воплощение каких-либо определенных картин, хотя название первой тетради — «Влюбленные махи» — позволяет установить некоторые конкретные ассоциации, хотя бы со знаменитой картиной «Махи на балконе». В общем же вернее говорить о каких-то более общих чертах, о желании создать музыкальный *homage* художнику. Да и в этом случае следует признать, что композитора привлекает лишь одна сторона творчества художника — живописные рассказы о махо и махах,

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Collet H. Albeniz et Granados, p. 182.



этих самобытных персонажах испанской, особенно мадридской, жизни конца XVIII века, с такой яркостью запечатленных на многих полотнах Гойи. Этот мир не случайно привлек внимание композитора — ведь с ним связана и красочная музыка романсов, серенад и танцев, хорошо ему известных и дающих большие возможности для создания музыкально-психологических образов. Однако Гранадоc увлекся родной для него стихией блестящей пианистической концертности, подчас не лишенной оттенка несколько салонной изысканности. Каждый такт отмечен здесь печатью взыскательного вкуса, характерного для пианизма романтического типа. Не случайно эти пьесы посвящены таким мастерам, как Э. Зауэр, Э. Ризлер, Р. Виньес. «Гойески» в самом деле исключительно интересны виртуозным письмом, так же, как и у Альбениса, связанным с листовской традицией, разумеется, с поправкой на специфику испанской музыки и на индивидуальность их автора. Технические средства использованы разнообразно, звучность полная и красочная, все написано с отличным пониманием особенностей инструмента. Гранадоc требует от пианиста многого и, прежде всего, проникновения во внутреннюю сущность этой музыки, без чего невозможно понять, а тем более раскрыть в исполнении богатство ее картинного содержания.

И если верно услышать характерность музыки Гранадоcа, не пытаясь ввести ее в рамки других эстетических канонов, то в ней открывается своеобразнейший мир чувств и переживаний, непосредственно перекликающихся с теми, которые возникают при взгляде на полотна Гойи. Они как бы перенесены в чисто пианистическую стихию, где композитор чувствовал себя так привольно. Правда, во многом он идет от испанского бытового музицирования, претворяя его элементы в блестящих и неизменно элегантных фортепианных пассажах. Это, впрочем, никогда не приобретает у него самодовлеющего значения, подчиняясь общей цели музыкального воплощения ситуаций, а подчас и психологической характеристики. Словом, на всем лежит печать своеобразной композиторской манеры Гранадоcа.

Первая тетрадь — «Влюбленные махи» — начинается большим прологом «Галантные признания», где народные по характеру мелодии выступают в окружении нейт-



ральной фортепианной фактуры, главным образом — цветисто-фигурационного типа. В пьесе нет контрастных сопоставлений, это «этюд-картина», построенный на развитии одного образа. Вначале — изящный росчерк мелодии, окруженной кружевом утонченной фигурации: композитор создает эффект журчания пассажей, объединенных четкостью ритма. Пьеса полна движения, иногда приобретающего капризный характер, не нарушающий впрочем главной ритмической основы; постоянное варьирование фактуры сочетается с динамическим нарастанием. После краткого повтора первой темы вступает «Вариация тонадиллы» с ее четкой и ясной мелодической линией, орнаментированной колоритными пассажами. В заключительной *Tonadilla con gallardia* главные темы звучат в полном фортепианном *tutti*. Эта пьеса написана в блестящем пианистическом стиле, она полнозвучна и колоритна. Эпизоды в характере тонадиллы вносят яркость местного колорита, что позволяет композитору достичь большой конкретности образов пьесы, отмеченной яркостью жанровых характеристик.

«Разговор через решетку» (Любвный дуэт) по сюжету непосредственно связан с «Галантными признаниями» — эта музыкальная картина рисует встречу влюбленных на мадридской улице, напоминает о романтических серенадах, а вместе с ними о тонадиллах, в которых так разнообразно претворены элементы бытового музицирования. Гранадос осваивает богатые музыкальные традиции, которые оживают в форме блестящей концертной пьесы. Два широко и свободно развивающихся мелодических голоса выступают на фоне довольно изысканных гармоний, изобилующих колористическими альтерациями, в которых чувствуется близость к миру импрессионистских звучаний. Все это благозвучно, спокойно, по существу своему подчеркнуто лирично. В этой пьесе есть поэтическое очарование, мягкость контуров и теплота звучания, вполне соответствующие жанру лирического дуэта. Испанская характерность ярко проявилась и в самом сюжете, и в мастерстве развития характерных форм бытового музицирования. В этой пьесе Гранадос вновь возвращается в мир романтической Испании, столько раз привлекавшей внимание композиторов.

«Фанданго при свечах» — пожалуй, наиболее фольклорная и наиболее близкая Гойе пьеса первой тетради.



Она не случайно посвящена пианисту Р. Виньесу, сыгравшему такую большую роль в распространении музыки композиторов новой французской и испанской школ, другу Дебюсси и Равеля, Альбениса и самого Гранадоса. Пьеса отличается мастерством развития основной мысли, с чем связаны и особенности фактуры, блестящей, но несколько иной, чем в двух предшествующих пьесах — здесь нет подчеркнутого изящества пассажей. Впрочем — сам сюжет подсказывал большую строгость рисунка для того, чтобы запечатлеть странную и даже несколько таинственную картину ночного праздника при свете свечей, «сцену с песней и медленным ритмичным танцем», как гласит авторская ремарка. Композитор использует типичный для испанского фольклора прием сочетания танцевальных наигрышей и певучих фраз голоса, передавая их контраст чисто пианистическими средствами. Все эпизоды этой пьесы объединены ритмическим единством, что подчеркивает цельность образа возникающего уже в первых тактах, где на фоне четкого остинатного рисунка появляется широкая мелодия фанданго:



«Маха и соловей» — одна из популярнейших пьес Гранадоса — снова переносит в область лирики, кото-



рая на этот раз выступает в форме элегичной жалобы, звучащей в тиши ночного сада, освещенного лунным светом. Это благодарно, но и трудно для музыкального воплощения — ведь подобные образы не раз появлялись в различных произведениях, что привело к утверждению своеобразного канона. Гранадоc нашел свое лирическое решение, но иногда его музыка приобретает оттенок манерности из-за неумеренного употребления нонаккордов, несколько нарушающих чистоту и ясность композиторского замысла. Однако в целом пьеса привлекает мелодическим обаянием, в ней есть подлинно испанский контраст страстно-мечтательного и грустного чувства, особенно характерный для фольклора Андалусии. В общем — это еще одна картина романтической Испании, талантливо написанная Гранадоcом. Здесь на первом плане лирическое начало, определяющее все особенности музыки, пленяющей непосредственностью вдохновения, поэтической образностью и полным отсутствием академического догматизма в решении проблемы национального стиля новой испанской музыки. Все это делает пьесу Гранадоcа примечательной страницей «Гойесок» если не по внутренней близости к миру художника, то по чистоте кристаллизации лирического чувства, которое безраздельно увлекает слушателя, начиная с пленительно-певучей фразы, которой начинается пьеса:



Три пьесы второй тетради «Гойесок» во многом тематически связаны с пьесами первой, что дает возможность увидеть в них подобие «динамически драматизированной репризы с кодой»<sup>1</sup>. Здесь — баллада «Любовь

<sup>1</sup> Розеншильд К. Эпике Гранадоc. М., 1971, с. 58.



и смерть», в которую включены фрагменты первой и третьей пьес из первой тетради, затем «Фанданго» и финал — «Серенада призрака», где впервые дает себя чувствовать фантастическое, даже несколько жуткое настроение, близкое произведениям Гойи, впрочем оно смягченного характера — ведь Гранадоc никогда не был неистовым романтиком, тем более мрачным фантастом. Его претворение образов великого испанского художника было, может быть, даже психологически упрощенным, односторонним. Но композитор имел право остановить внимание на отдельных, наиболее ему близких чертах, тем более, что он создавал не музыкальные иллюстрации к отдельным картинам, а самостоятельное произведение, хотя и навеянное сходными чувствами и настроениями.

В этом отношении особенно интересен финал «Гойесок» («Серенада призрака»), не имеющий, пожалуй, прецедента во всем творчестве Гранадоcа. Он вступает здесь в область фантазмагии, которая вполне предопределена сюжетом: призрак возлюбленного является девушке, а вместе с ним возникают и воспоминания о прошлом — в музыке звучат отголоски двух первых пьес, приобретающие несколько ирреальный характер. Пьеса заканчивается загадочно-бесстрастными интервалами открытых струн гитары (*e—h—d—g—h—e*). Призрак исчезает, но в тишину ночи неожиданно врываются отзвуки народного веселья, ритмы несколько грубоватого, но чрезвычайно динамичного танца «Пелеле», который не без основания связывают с пластикой жестов одноименного полотна Гойи.

Некоторые исследователи, в том числе — К. Розеншильд, полагают, что вторая тетрадь «Гойесок» уступает первой по чисто музыкальным достоинствам. Можно иметь по этому поводу различные точки зрения, но несомненно, что в ней есть и нечто индивидуальное по сравнению с пьесами из первой тетради. Мы имеем в виду, прежде всего, гораздо большую конфликтность образов, а также и черты ясно выраженной здесь сюжетности, которые могли дать основание для возникновения замысла сценического воплощения фортепианной сюиты.

«Гойески» занимают особое место в творчестве Гранадоcа. Это дань восхищения великим художником и,



в то же время, весьма модернизированное воплощение его образов, которые, очевидно, оставили глубокий след в сознании композитора, взволновали его фантазию. Стремясь создать обобщенный музыкальный образ Испании, композитор не случайно обратился к персонажам картин Гойи, ведь художник с такой любовью рисовал сцены и типы народной жизни. Среди бумаг Гранадоса был найден автопортрет в костюме мадридского махо, а также наброски декораций, свидетельствовавшие о каких-то театральных ассоциациях, связанных и с картинами Гойи и с собственной музыкой. Интересно напомнить в этой связи слова композитора, раскрывающие некоторые особенности замысла его фортепианной сюиты:

«Я хотел бы дать в «Гойесках» индивидуальную ноту, смесь горечи и грации, хотел бы, чтобы ни одна из этих двух фаз не преобладала бы над другою в атмосфере утонченной поэзии. Велико значение мелодии и ритма, которые погружают часто полностью в музыку. Ритм, краски и жизнь чисто испанские, оттенки чувства сколь внезапно влюбленного и страстного, столь драматического и трагического, как они появляются во всех творениях Гойи»<sup>1</sup>.

Эти слова говорят, что Гранадос постоянно возвращался к мысли об искусстве Гойи при работе над своими фортепианными сюитами, а затем над одноименной оперой.

Гранадос создал блестящее, яркое и красочное произведение концертно-эстрадного пианизма в эпоху, когда уже наступил закат традиции, уступавшей место новым течениям фортепианной музыки, в частности — уже сложившимся к тому времени эстетически концепциям Дебюсси и Равеля, а затем первым взлетам Прокофьева.

Они все дальше вводили от романтического идеала прошлого века, который продолжал сохранять свое значение для Гранадоса. Впрочем, там, где его не захлестывают волны виртуозной стихии, а таких страниц в его «Гойесках» немало, — он увлекает поэтичностью музыки, богатством мелодического дарования и почти зримой

<sup>1</sup> Collet H. Albeniz et Granados, p. 120.



реальностью образов. В этом и заключается тайна притягательной силы живописных романтических фантазий, прочно связанных с испанскими традициями — как фольклорными, так и музыкально-сценическими (тонадилья).

В «Гойесках» раскрываются важные особенности творческого метода Гранадоса, а в известной мере и других мастеров новой испанской школы. Великолепное знание фольклора помогало им создавать трудно отличимые от него оригинальные темы. И композиторы умели находить для них индивидуальные формы развития. Если говорить о «Гойесках», то их характер во многом определяется сюжетом, даже программностью, достаточно ясно выступающей у Гранадоса. Здесь композитор вводит в музыкальный обиход образный материал, связанный с творчеством Гойи и ищет новые пути развития традиций испанской народной музыки, обобщая большой накопленный им опыт. Как и в «Ибернии» Альбениса, здесь можно говорить о подведении итогов. Было это осознанным или нет, не столь важно: такова объективная реальность творческой биографии композитора. «Гойески» явились его крупнейшим вкладом в концертный репертуар пианиста. В них композитор выходит за пределы чистой виртуозности: каждая из его пьес поэтически содержательна, более того — по сравнению с более ранними произведениями, здесь раскрывается масштабность показа и разработки материала, большая углубленность образов. Его целью было не жанровое бытописание, а поэтическое воплощение сложного мира переживаний. Многие у него условно, идеализировано, но проникнуто полнотой чувства, правдивостью передачи глубоко личного восприятия живописи Гойи. Это и делает «Гойески» выдающимся произведением искусства испанского Ренасимьенто.

Судьба «Гойесок» на концертной эстраде сложилась самым удачным образом. В 1911 году они вызвали бурный восторг барселонской публики. В 1914 году Гранадос впервые исполнил их в Париже и снова имел громадный успех. Он повлек за собой неожиданный результат: Национальная академия музыки (Grand Opera) заказала композитору оперу на сюжет, связанный с картинами Гойи, с просьбой использовать в ней тематический материал фортепианных пьес — мысль трудно осуществ-



вима в общепринятых формах музыкального театра. Получив либретто Фернандо Перике, Гранадоc очень быстро написал оперу, получившую то же название, что и сюита. Так появилось в свет единственное в своем роде произведение, переводящее содержание концертной фортепианной сюиты на язык музыкально-драматического искусства.

Разумеется, такое перевоплощение стало возможным лишь потому, что в музыке сюиты была картинность, даже — сюжетность, дающие точку опоры при создании сценических образов и ситуаций. Но трудности были велики. Для большого оперного спектакля музыки не хватало количественно, и партитуру пришлось пополнить фрагментами тоналий, написанных Гранадоcом почти одновременно с «Гойесками». Таким образом опера была составлена из разнородных материалов, причем работа над нею была закончена в предельно короткий срок, что не могло не сказаться на самом произведении, в особенности на качестве его драматургии.

Опера «Гойески» написана в трех картинах с эпилогом. В ней разыгрывается история любви и ревности, завершающаяся трагической развязкой. Все это выдержано в духе веристской драмы, чье влияние сказалось несколькими годами раньше и в опере Фальи «Короткая жизнь». Речь идет не столько о сюжете и даже не о действующих лицах, сколько о бытовой и психологической атмосфере действия, связанной с общим замыслом и прежде всего с характером музыки Гранадоcа.

Действие первых двух картин разворачивается на фоне народного веселья. Здесь назревает завязка будущей трагедии, ситуацией несколько напоминающая оперу «Кармен». 1-я картина рисует праздник на окраине Мадрида, в ней звучит музыка «Пелеле» (7-я пьеса сюиты), а затем в основу любовной сцены композитор ставит «Галантные комплименты». 2-я картина развивает материал «Фанданго при свечах» (3-я пьеса сюиты); ее танцевальный характер особенно подчеркивает драматизм финала — сцены бурного объяснения соперников, заканчивающейся вызовом на поединок. Музыка «Фанданго при свечах» переложена для оркестра с хором, она вполне естественно переносится на сцену и дает возможность для создания хореографической картины по мотивам испанских танцев и живописи Гойи. Это



кульминация чисто музыкальной стихии оперы, косвенно связанной с развитием сюжетной линии. В 3-й картине эта линия выступает на первый план, поэтический подтекст сюиты здесь стал реальностью театрального действия.

3-я картина — наиболее драматически напряженная и развернутая в опере. И, пожалуй, — как и в сюите — наиболее разнообразно представляющая специфику искусства Гойи. Это любовная сцена в ночном саду, где снова звучат мелодии «Разговоров через решетку» и «Махи и соловья». Появление соперника, поединок и гибель Махо сопровождает музыка пьесы «Любовь и смерть». Эта трагическая развязка могла бы стать завершением произведения, однако композитор добавляет эпилог, вносящий в реальную драму любви и ревности зловеще фантастический оттенок: эпилог построен на «Серенаде призрака» и заканчивает оперу загадочными звучаниями шести открытых струн гитары. Как и в сюите, это воспринимается в качестве неожиданного, но по-своему убедительного заключения пестрой череды событий.

Трудно в полной мере оценить оперу, не повидав ее на сцене. Однако исследователи творчества Гранадоса справедливо указывают, что либретто оказалось недостаточно действенным для того, чтобы создать настоящую драматургическую основу для сценического перевоплощения фортепианной сюиты, что само по себе представляло чрезвычайные трудности. Оригинал — в концертном зале — оказался много интереснее, чем его вариант — в театре. Это очевидно и определило судьбу оперы Гранадоса — успех премьеры, о которой мы еще будем говорить в дальнейшем, не был закреплен, и опера не удержалась в репертуаре.

«Гойески» — сюита и опера не стоят особняком в творчестве Гранадоса, они непосредственно перекликаются с произведениями, сочинявшимися в последние годы жизни, такими как «Тонадильи». Композитор возвращается к традициям этого популярнейшего испанского жанра, разрабатывая их, однако, не в сценическом, а в камерном плане.

«Тонадильи» Гранадоса — это цикл песен для голоса с фортепиано. Однако по содержанию и характеру они близки классической тонадилье. Большая часть



этих пьес снова вводит в мир образов Гойи, а вернее сказать — в ту среду, где он искал сюжеты для своих бытовых картин. И это оправдано, ибо, как сказал один из испанских композиторов, где же было искать источник вдохновения, как не в эпохе махо, в которой вся уличная атмосфера была насыщена музыкой народных праздников, плясок и ночных серенад, не говоря уже о гитаре, этом неразлучном и верном спутнике молодости испанцев.

В «Тонадильях» нет сюжетной канвы, объединяющей отдельные песни, они рисуют, казалось бы, разрозненные картинки. И в то же время это именно цикл, цепь образов, связанных с прошлым, с ушедшим бытом, черты которого в эпоху Гранадоса, впрочем, еще сохранились. «Тонадилы» высоко оценил П. Касальс. Называя Гранадоса «нашим Шубертом», он говорит, что композитор «продолжает в них традицию прежних тонадильеров, вдохновляется Гойей, воскрешает мадридских махо и мах, пишет музыку, блистающую местным колоритом. А между тем, эти тонадилы принадлежат ему целиком, ничто в них не заимствовано. В них утверждается его индивидуальность, индивидуальность изумительно одаренного художника»<sup>1</sup>.

«Тонадилы» — небольшие и, на первый взгляд, неприхотливые пьесы, однако в них проявилось высокое мастерство композитора, они пленяют тонкостью воплощения поэтического текста, красотой свободно льющегося песенного напева, не отягченного декламационными деталями, сопровождаемого простым, но неизменно образным аккомпанементом. Это кажется неожиданным, если вспомнить об эпохе написания «Тонадильей»; они — точно запоздалые цветы, но это живые цветы, издающие аромат.

Первая тонадилья «Любовь и ненависть» написана в характере лирической песни или серенады. Изящная по рисунку и интонационным поворотам мелодия звучит на фоне прозрачного сопровождения, в котором слышатся отголоски гитары. Небольшая сценка, где преобладающее меланхолическое настроение оттенено в середине мажорным повтором мелодии, она близко свя-

<sup>1</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 228.



зана с традициями старинной тонадиллы, воплощенными в индивидуальном стиле Гранадоса. Вторая пьеса («Collegio») увлекает ясной жизнерадостностью, ритмической пикантностью и изысканным голосоведением, что, впрочем, отличает и другие тонадиллы. Они написаны рукой композитора, который вошел во вкус ясного и немногословного изложения, столь отличного от полнозвучной декоративности «Гойесок».

Касальс говорил о шубертианстве Гранадоса, проявившемся в его тонадиллах. Его замечание, пожалуй, больше всего, относится к таким пьесам, как «Застенчивый махо», где достигнута удивительная простота высказывания. Изящество очерка танцевальной мелодии, полная безыскусственность аккомпанемента, в котором даны лишь намеки на привычные формы, а местами появляются столь же лаконичные дополнения к мелодии, все это, в самом деле, напоминает о песнях Шуберта, но отмечено и чисто испанской характерностью. Романтичность образа и настроения сочетается с классической ясностью и стройностью формы. Это светлая и лирически впечатляющая песня наилучшим образом показывает, что стилистическая эволюция Гранадоса привела его к умению излагать мысли с предельной простотой, а в последнем творческом периоде — и страстностью, что не только не обеднило его музыку, а наоборот — придало ей еще большую ясность и выразительность: внесло в нее чисто песенную непосредственность, ни в чем не нарушенную в ясности мелодического рисунка, в чистоте стиля. Это можно увидеть в следующем примере, с его предельным лаконизмом средств и простотой письма, воскрешающего звучание голоса и гитары.

23 Allegretto

Di cen que mi na jo es fe o





По-другому раскрывается испанская характерность в песне «Тра-ля-ля и пунтеадо», где композитор вступает в сферу сочного бытового юмора. Как тонко решает он художественную задачу, балансируя на грани эстрадности и не переступая ее ни в одном такте музыки! Снова предельный лаконизм и точность штрихов вокальной и фортепианной партий, пожалуй еще более скупых, чем в предыдущей песне. В аккомпанементе, особенно в начале, есть даже нечто, предвещающее пуантелизм — так обособленно звучат отдельные звуки, чуть намечающие метроритмическую основу движения. В вокальной партии появляется задорный куплет (*copla*), с еще более задорным припевом (*estribillo*), сразу вызывающие в воображении картину веселых плясок в пригородной таверне. Эта очаровательная миниатюра, написанная с неподражаемой легкостью, свидетельствовала о новых перспективах творчества композитора, много обещавшего, но, к несчастью для испанской музыки, ушедшего из жизни так трагически неожиданно.

«Застенчивый махо» — еще один пример мастерства создания образа при помощи нескольких лаконичных штрихов. И здесь аккомпанемент во многом напоминает о гитарных наигрышах. В танцевальной по началу мелодии неожиданно появляется несколько чувствительных интонаций, приносящих столь же неожиданное «помрачение» лада. Из этих черт складывается впечатляющая жанровая картина, имеющая и вполне определенную психологическую характерность, — это также и очень выразительный портрет. Графическая манера письма, лаконизм высказывания, сочетание жанровости и психологизма — все это создает особый коло-



рит этой тональности. В ней господствует гибкая и выразительная вокальная мелодия, как и в других пьесах цикла связанная с типическими бытовыми интонациями. Отсюда и характерность этих небольших пьес Гранадоса, в которых он показал себя мастером сжатой образной характеристики.

От этих чисто жанровых тоналий резко отличается триптих «Скорбящая маха», где на первом плане глубоко индивидуализированный лирический образ, который кажется более свойственным романсу, чем песне. Триптих выделяется среди других тоналий острой экспрессивностью, силой выражения глубокой скорби. В первой тональе отчетливо выступают черты трагического пафоса:

Andantino dramático

26

C. ingl.  
ad lib.

Oh muerte cruel Por qué tu á trai-

-ción mi majo ar-re-ba-tas-te a mi pa-sión?



Вторая часть триптиха сдержаннее по характеру выражения. Рисунок мелодии прост, ее диатоника нарушена всего лишь одним звуком, появляющимся в последнем такте. Эта пониженная II ступень достаточно традиционна, но благодаря единичности появления и контрастности ко всему интонационному строю запоминается и впечатляет. В партии фортепиано гармоническая напряженность подчеркнута с первых же тактов, где появляется повышенная IV ступень. И на этот раз традиционно гармонический прием применен точно, является строго необходимым. Впрочем, иногда композитор усложняет свое письмо, вплоть до того, что в одном из эпизодов он создает в продолжение двух тактов тотально-хроматическое построение из двенадцати звуков. Это образец утонченного гармонического построения, возникающего как результат строго логического голосоведения. В этом отношении тонадильи вообще показательны — на каждом шагу в них чувствуется забота об экономии средств, которая явилась новой для Гранадоса и в чем-то предвещала строгий и сжатый стиль письма позднего Фальи. Отказ от гармонических и фактурных излишеств подводит испанского мастера к идеалам уже дававшего себя чувствовать в то время неоклассицизма. Конечно, Гранадоса трудно причислить к сторонникам этого направления, его искания имеют прочную основу в прошлом испанской музыки, но веяния нового времени затрагивали его, и возможно, проживи он дольше, повлияли бы на дальнейшую эволюцию стиля.

Гранадос назвал свое произведение «Собрание тонадилей, написанных в старинном стиле». Конечно, с классическими тонадильями его роднит лишь образный строй музыки и склад мелодии. Как уже говорилось, это типичное произведение камерно-вокального жанра, связанное многими нитями с песней, но отличающееся от нее большей индивидуализацией профиля. Цикл написан композитором, овладевшим мастерством лаконичной характеристики, и в этом отношении «Тонадильи» представляют полную противоположность сюитам «Гойески», при всем сходстве отдельных сюжетных мотивов. В фортепианной сюите композитор явно тяготеет к пространному изложению мыслей, к многозвучности фортепианной фактуры. В тонадильях — напротив, к ис-



пользованию немногих, тщательно отобранных средств, к тонкости акварельного рисунка. Это едва ли не высшее достижение Гранадо́са, если говорить о точности воплощения замысла, о чистоте стиля и точном мастерстве.

«Тонадилли» привлекали внимание всех, кто писал о творчестве Гранадо́са. Мы хотели бы вспомнить слова ученика композитора — Боладереса. Он пишет: «Голос здесь поет свободно, и фортепиано поет во всех своих регистрах с одинаковой свободой, в сочетаниях их живописных рисунков. Чистый рельеф разнообразит колющие ноты на педали, выразительный акцент интервалов... простые аккорды окружают фразы, звучащие в человеческом голосе»<sup>1</sup>.

Обращение к жанру тонадилли и образам Гойи для Гранадо́са не было ретроспективным — композитор возвращался к большой испанской традиции, которая оставалась для него живой и открывающей новые возможности развития. В старинной тонадилле Гранадо́с обнаружил много точек соприкосновения с кругом исканий новой композиторской школы и создал образцовое произведение, вошедшее в сокровищницу испанской вокальной музыки.

Гранадо́с написал еще один вокальный цикл — «Любовные песни». Они не так своеобразны, как «Тонадилли», больше приближаются к традиционному камерно-вокальному жанру. Однако и в этих песнях много живости чувства, мелодической прелести, они написаны в той же лаконичной манере, которая, возможно, становилась одной из существенных особенностей его зрелого стиля.

Вернемся к рассказу о последних годах жизни композитора. На его долю выпало много артистических успехов на родине и за границей. Мы уже говорили о триумфе «Гойесок» в Барселоне и Париже. Затем, в зале Плейель состоялось знакомство парижан с камерно-вокальной музыкой Гранадо́са — исполнение «Тонадилли». Все это способствовало укреплению артистической репутации Гранадо́са и, как уже говорилось, стало поводом к заказу оперы «Гойески». Он работал над

<sup>1</sup> Collet H. Albeniz et Granados, p. 227.



нею в Швейцарии, в летние месяцы и заканчивал её уже в то время, когда вспыхнувшая мировая война отодвинула в неопределенную даль её постановку на парижской сцене.

В этих условиях от него уже не требовали соблюдения обещания, данного Grand Opera, и ее дирекция не возражала против принятия композитором предложения о постановке «Гойесок» на сцене нью-йоркского театра «Метрополитен». Композитор отправился в далекий и по тем временам опасный путь. В Нью-Йорке он присутствовал на репетициях, несколько смущенный необычной обстановкой, притаившись «где-то в углу, как испуганный ребенок», — по воспоминаниям Пабло Касальса.

Премьера состоялась 26 января 1916 года и прошла с громадным успехом, о чем рассказывал присутствовавший в театре Касальс: «Я еще никогда не видел в театре такого взрыва энтузиазма. Зрители выражали свой восторг самым бурным образом и вместе с тем плакали от умиления»<sup>1</sup>.

Сохранилось и письмо, написанное после премьеры Гранадосом своему сыну: «Наконец я видел воплощение моей мечты. Правда, в моей голове полно седых волос и я начинаю уставать от трудов над моими произведениями, но я был доверчив и работал с энтузиазмом»<sup>2</sup>. Он был полон надежд, но 24 марта 1916 года пароход, на котором он возвращался в Европу, был потоплен немецкой подводной лодкой. Так в расцвете сил оборвалась жизнь композитора, который был, по словам Касальса, с которым нельзя не согласиться, одним из самых блестящих представителей возрождающегося национального искусства, многосторонне его обогатившего.

Справедливость этих слов подтверждается, прежде всего, жизненностью лучших произведений Гранадоса, которые сохранили свое значение и в наше время, вопреки всем переменам вкусов и эстетических канонов. Причина этой популярности не только в личной талантливости композитора, но и в том, что ему удалось раск-

<sup>1</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 229.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Collet H. Albeniz et Granados, p. 185.



рыть по-своему богатство традиций испанской культуры, сделав это по-иному, чем Альбенис или Фалья. Это показывает еще раз неисчерпаемость возможностей, открывающихся при разработке народного творческого наследия, в котором каждый из них находил нечто свое, определявшее направленность исканий, а в известной мере и их место в истории испанской и мировой музыкальной культуры.

Гранадос пришел к полной кристаллизации стиля уже в конце жизни, и потому его творчество может рассматриваться в своей устремленности в будущее. Этот взлет национального романтизма, на первый взгляд, может показаться запоздалым. Однако в Испании он оказался возможным, более того — вполне органичным, хотя, конечно, надо было обладать исключительным талантом, чтобы добиться в этой сфере такого успеха и признания в эпоху, когда идеалы романтизма отступали вдаль и все меньше привлекали европейских композиторов. Но Испания шла своим путем музыкальной эволюции, не во всем соответствующим зарубежному. И Гранадос, вместе с Альбенисом, явился одним из последних представителей направления, сумев, однако, найти в своем искусстве нечто ведущее в будущее. Он пленял поэтичностью образов и щедростью мелодического дара, прочно связанного с фольклорными истоками. Впрочем, как уже говорилось, он редко цитировал подлинные мелодии, умел говорить на испанском языке, обогащенном в то же время акцентом универсальности, о котором говорил Альбенис.

Касальс писал о «типично исполнительском духе», которым проникнуто творчество Гранадоса. В самом деле, Гранадос во многом исходит от техники и фактуры своего инструмента, но он ставил перед собою сложные и самостоятельные художественные задачи и не боялся отказываться от виртуозных требований, как это можно видеть на примере «Тонадилей». И даже в его крупнейшем концертном произведении — сюите «Гойески» чувствуется контроль композиторского интеллекта, взвешивавшего все детали и строившего форму целого. Ведь Гранадос получил не только пианистическое, но и достаточно солидное композиторское образование. И это положило отпечаток на его произведения, которым никогда — даже в первые годы — нельзя было отказать



в профессионализме. Раннее развитие композиторской техники предохранило его от погружения в стихию чистой импровизационности. И все же исполнительское начало, так сильно выступающее в Испании второй половины XIX века, вспыхнувшее ослепительным светом в искусстве Касальса и Сарасате, продолжало определять многие черты произведений Гранадоса, как и его старшего современника Альбениса. Во многом они оставались связанными с романтической традицией Шопена и Листа. Однако в своих лучших произведениях Гранадос претворял ее самостоятельно, без тени стилизации: при всех связях с пианистическим прошлым это оригинальное и по-настоящему испанское творчество.

Сфера Гранадоса — романтическое восприятие жизни и национальных стремлений. Г. Боладерес видит в его музыке «галантную и ироническую атмосферу» конца XVIII и начала XIX века, «меланхолическую и беспокойную Испанию». С этим перекликаются мысли французского музыковеда Обри, считавшего, что Гранадос мог солидаризироваться с Купереном, говорившим: «Я больше люблю то, что трогает, чем то, что поражает». Возможно, это действительно указывает на важные особенности творчества испанского мастера — на его лирическую настроенность, тонкий вкус, чувство формы. Гранадос не раз говорил, что артист должен избегать вульгарности, и проявлял неизменную заботу о чистоте стиля. Выражал ли он в своей музыке каталонский характер, подпадал ли под власть звуковой магии Андалусии, которая научила его гибкости богато орнаментированной мелодической линии, он повсюду избегал преувеличений, излишеств динамики и агогики, которые иногда считаются непременными атрибутами испанской музыки. Одной из задач музыкального возрождения было установить истинное понимание национальной характеристики, очистив его от штампов ложного темперамента и условной экзотики. Гранадос немало сделал для решения этой задачи.

Разумеется он не мог претендовать на то, что открыл единственно правильный путь, он понимал значение своих современников Альбениса и Фальи. Касальс совершенно прав, говоря, что все трое крупнейших мастеров испанского музыкального Возрождения отражают «бесконечное разнообразие испанской души, пред-



ставляют определенный этап в истории развития мировой музыки»<sup>1</sup>.

Касальс считал даже, что у Гранадоса ярче всего выражено творческое начало, добавляя: «Он никогда не черпает из фольклорных источников; его темы, несмотря на то, что они отражают характерные черты народного духа, полностью являются его самостоятельным творчеством. Альбениса тоже нельзя назвать фольклористом, однако многие его темы представляют собой как бы сколок с народных песен, являются своего рода сознательными подражаниями, и поэтому в меньшей степени оригинальны. То же самое можно сказать и о Фалье, оригинальность которого главным образом состоит в «отделке» произведения и в богатом разнообразии гармоний. Несомненно, что из всех трех композиторов — Гранадос самый одаренный, самый оригинальный, самый тонкий поэт»<sup>2</sup>.

Нельзя не уважать мнение такого замечательного артиста и непосредственного участника борьбы за идеалы испанского музыкального Возрождения, каким был Касальс. И все же нам кажется, что в оценке Фальи им допущена некоторая односторонность, что достоинства его произведений не только в «стделке», но и в их внутренней сущности, в глубине воплощения народного характера. Что же касается Гранадоса, то слова Касальса подтверждают мнение многих знавших этого музыканта и видевших в нем обладателя поистине стихийного дарования. Развитие его было все же несколько сковано общими условиями испанской жизни того времени. Но это уже не имеет отношения к индивидуальным качествам творческого дарования Гранадоса.

Требования жизни обязывали Гранадоса осваивать различные жанры музыкального творчества. Но по существу ему удалось полностью достичь по настоящему высоких результатов только в области фортепианной и камерно-вокальной музыки. Здесь он внес очень важный вклад в испанскую музыкальную культуру, создал произведения, вошедшие неотъемлемой частью в ее историю. Следующий шаг — овладение крупными формами музыкально-сценической и концертной музыки — был сделан

<sup>1</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 227.

<sup>2</sup> Там же, с. 227—228.



Мануэлем де Фалья. Это не уменьшает, конечно, значения творческого дела Гранадоса, который был талантливейшим и глубоко самобытным композитором, во многом способствовавшим выходу испанской музыки из состояния многолетней замкнутости в своей сфере. Он был одним из деятелей героической поры движения Ренасимьенто, начатого Педрелем, и в его искусстве пленяет пафос первооткрытия, она поднимает новые пласты музыкальной целины. Так же, как и Альбенис, он должен был проделать огромную работу по собиранию материала, вслушиванию в живой строй испанских интонаций и лишь в конце жизни смог подойти к синтезу и обобщению. Можно лишь удивляться тому, как быстро был пройден этот путь композитором, а вместе с ним и всей новой испанской музыкой. Была открыта дорога вперед для Мануэля де Фальи, для последующего композиторского поколения. В этом большая заслуга Гранадоса, который остается в то же время одним из ярчайших выразителей испанской музыкальной культуры рубежа двух столетий.



## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### МАНУЭЛЬ ДЕ ФАЛЬЯ

В тройке лидеров испанского музыкального Возрождения Мануэль де Фалья был самым младшим, и его путь во многих отношениях отличается от пути Альбениса и Гранадоса. Хотя он также был и пианистом и композитором, исполнительство не занимало в его жизни такого места, как у двух его старших коллег. Подобно им он учился у Педреля, а затем долго жил в Париже, но характер его отношения к французским друзьям и музыкальной культуре был несколько иным, чем у Альбениса и Гранадоса. Подобно им, он искал источники вдохновения в испанских сюжетах и народном творчестве и часто обращался к сокровищнице фольклора Андалусии, но находил свои пути его развития. Во многом и очень существенно он отличался от них.

Во-первых, он прошел более систематическую композиторскую школу, чем Гранадос, не говоря уже об Альбенисе. Высокий профессионализм сочетался у Фальи с исключительной требовательностью к своему творчеству, что очевидно являлось главной причиной медленно-го воплощения его замыслов. Композиция для Фальи всегда была строгим и продуманным до деталей процессом, в котором не оставалось места для импровизации. По сравнению с огромным количеством произведений Альбениса и Гранадоса, Фалья написал немного, но почти каждое из его произведений, написанных после оперы «Короткая жизнь», отмечено мастерством письма и законченностью стилистической манеры, свидетельствует об освоении новых для композитора областей. Фалья шел в ногу с веком и откликался на многие



явления европейской музыки и вводил новшества в испанскую музыку. Это позволило ему преодолеть рутину, мешавшую ее развитию.

В стремлении обогатить крупные жанры Фалья добился большего, чем его предшественники: он расширил рамки испанской музыки, создав национальную оперу, балет, инструментальный концерт. И в большей степени, чем другие, достиг успеха за рубежом с произведениями крупных форм.

Наконец, надо отметить самостоятельность его композиторской манеры. Он не подпал под влияние Альбениса и Гранадоса, а ведь это было так нелегко для молодого испанского композитора в то время. И это еще одно доказательство многочисленности путей развития, намеченных Педрелем.

Фалья завершил героический период развития новой испанской школы, в которой широко развернулась деятельность знаменитой тройки. Эволюция его творчества была очень быстрой и связана с исканиями современной ему европейской музыки. Его произведения сразу вышли за пределы Испании и быстро завоевали мировую известность.

Мануэль де Фалья родился в Кадисе 25 ноября 1876 года. Его отец был родом из Валенсии, мать — из Каталонии. В семье получали барселонские журналы, и одно из первых произведений будущего композитора было написано на слова провансальского поэта Мистрала, а последнее — каталонского поэта Вердагера. Чары Андалусии не заглушили в нем любви и интереса к северозападному Средиземноморью!

Детство Фальи прошло в Кадисе — портовом городе, где можно было повидать и услышать много необычного. С живым интересом мальчик бродил по улицам, любовался старинными зданиями, наблюдал устраивавшуюся ежегодно процессию, участники которой разыгрывали историю Альфонса Мудрого. В жизни этого города причудливо соединялось старое и новое, испанское — с зарубежным. Этот чисто андалусский город был в то же время тесно связан со всей страной. Поэтому уже в детстве Мануэль ощущал его частью родины.

Большую роль в формировании музыканта сыграли и домашние впечатления — музицирование деда и матери, которая была хорошей пианисткой, песни няни. Об



их значении хочется сказать словами друга композитора — поэта Гарсиа Лорка, также выросшего в Андалусии:

«Эти кормилицы, связанные с домашними и другими более скромными слугами, совершали в течение долгого времени очень важную работу, принося «романсеро», песни, сказки в дома аристократии и буржуазии. Дети богатых семей узнавали о Херинельдо, доне Бернардо, Тамаре и любовниках из Теруэля благодаря этим великодушным слугам и кормилицам, которые спускались со своих гор в долины наших рек, чтобы дать нам первые уроки испанской истории и запечатлеть в нас суровый иберийский девиз «Ты одинок и будешь жить одиноким»<sup>1</sup>.

Высказывание Гарсиа Лорки перекликается со словами Пушкина, говорившего, что сказки возмещали недостатки его воспитания. Здесь и надо искать истоки чуткости к народному, понимание испанского характера и искусства, которые были свойственны Фалье.

Он рано познакомился и с зарубежным искусством. В Кадисе можно было услышать итальянские оперы, особенно Беллини и Доницетти, в его музыкальных салонах исполнялась самая различная музыка. В девятилетнем возрасте Фалья участвовал как хорист в исполнении оратории Гайдна «Семь слов» — это было его первое выступление перед публикой. Затем он услышал на концерте в городском музее симфонический оркестр, раскрывший перед ним новый мир, так отличавшийся от уже знакомого ему мира камерной музыки, где он уже освоился благодаря музицированию с виолончелистом Виниегром. Все это способствовало развитию музыкального сознания.

Мальчик активно участвовал в музыкальной жизни города, выступал в качестве пианиста в различных концертах. Его первой учительницей была мать, затем ее сменили другие педагоги, давшие ему первоначальное представление о гармонии и контрапункте. Кроме того, он самостоятельно изучал и анализировал разнообразные произведения. Словом, хотя Кадис не принадлежал к числу крупных музыкальных центров, Фалья смог уз-

<sup>1</sup> Garcia Lorca F. Obras completas. Madrid, 1965, p. 95.



нать многое. А рядом шло и увлечение театром: мальчик мастерил кукол и декорации, разыгрывал дома пьесы собственного сочинения. Не эти ли детские впечатления всплыли много лет спустя в его шедевре «Балаганчик мастера Педро»?

Еще живя в Кадисе, Фалья время от времени ездил в Мадрид, где брал уроки фортепианной игры у профессора Траго. В двадцатилетнем возрасте он переехал в столицу и стал учеником в его консерваторском классе. Он занимался также и в классе композиции. «Это призвание,— говорил впоследствии Фалья,— становилось таким повелительным, что я иногда испытывал боязнь. Иллюзии, которые оно пробуждало, казались мне превосходящими то, что я способен был сделать. Я говорю об этом не с точки зрения техники, потому что я знал, что время и труд дадут возможность победить технику любому музыканту средней одаренности; я имею в виду вдохновение в самом верном и высоком смысле слова (эта таинственная сила, без которой, как мы хорошо знаем, невозможно сделать ничего действительно полезного), к которому я чувствовал себя неспособным»<sup>1</sup>.

В этих словах раскрываются требовательность к себе и связанная с нею самокритичность, выработанная композитором очень рано и оставшаяся у него на всю жизнь. И в этом он резко отличался от своих предшественников, часто выступавших перед публикой с произведениями, созданными в порыве импровизационного вдохновения.

Естественно, что занятия композицией увели ученика консерватории от дилетантизма первых опытов. Этот путь был нелегок.

Его первые пьесы — Вальс-каприз для фортепиано, «Испанская серенада» для скрипки и фортепиано (уже — отзвуки родной музыки!) остались лишь памятью о годах учения, хотя в последней из них и видна попытка овладеть типическими средствами испанской музыки. Не обошлось, конечно, и без влияния романтической виртуозности, которую биографы композитора

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Gauthier André. Manuel de Falla. Paris, Ed. Seghers, 1966, p. 19—20.



находят в его Концертном аллегро. Но все эти увлечения оказались быстро преходящими.

В годы молодости Фальи в Испании интерес к национальному искусству проявлялся, в частности, в отношении к сарсуэлу, находящейся в центре всеобщего внимания. Не удивительно, что Фалья, с детства живо интересовавшийся театром, решил попробовать свои силы в этом жанре.

В течение семи лет (1897—1904) он написал пять сарсуэлов. Одну из них — «Дом Токаме Роке» — он и впоследствии считал достойной внимания. Поставлена была лишь «Любовь Инес», и притом — очень плохо. Ни одна из них не была издана. По всей вероятности работа для театра помогла освоению композитором музыкально-драматического жанра и подвела его к созданию в 1904 году оперы «Короткая жизнь».

Важным событием в жизни Фальи было знакомство с Педрелем. Отрывки из «Пиренеев», опубликованные в «Каталонской музыкальной газете», заинтересовали его в высшей степени. Он решил, что именно Педрель должен стать его профессором и направить его усилия по верному пути. Вскоре Фалья начал занятия с автором «Пиренеев». Перед ним раскрылись широкие перспективы развития новой испанской музыки, встали трудные и увлекательные задачи. Лучше всего об этом сказал сам Фалья: «Я обязан ему самой ясной и самой четкой ориентацией моей работы... Мы, кто был вдохновлен и введом музыкальным творчеством Педреля, мы должны утверждать в самой категорической форме, что его единственно было достаточно для пробуждения ренессанса испанского музыкального искусства»<sup>1</sup>.

Педрель прошел с молодым музыкантом основательный курс формы. Сама личность Педреля, его громадные знания и страстная убежденность в правоте своих принципов оказала решающее влияние на его ученика. Он называл его впоследствии «спасительным» для всей испанской музыки.

В 1904 году занятия Фальи прервались — его профессор переехал в Барселону, где и остался до конца своих дней. В том же году молодой музыкант одержал две

<sup>1</sup> Gauthier A. Manuel de Falla, p. 24—25.



блистательные победы, впервые раскрывшие истинные масштабы дарования композитора: опера М. де Фалья «Короткая жизнь» получила первую премию на конкурсе, организованном Академией изящных искусств, а затем он получил и другой первый приз — на этот раз как пианист. Годы учения закончились блистательно, но Фалья, желая углубить свои познания, усовершенствовать мастерство, намеревается отправиться в Париж. И для него, как и для Альбениса и Гранадоса, столица Франции виделась как бы высшей академией музыкального искусства.

Он стремился в Париж и потому, что в Испании ему пришлось встретиться с большими трудностями. Хотя он и был лауреатом двух конкурсов, планы постановки оперы оказались неосуществимыми, не нашлось ему места в консерватории, — он мог рассчитывать лишь на частные уроки фортепиано или гармонии.

В Париже он рассчитывал если не прославиться, то многому научиться, и в этих своих расчетах он был совершенно прав.

Столица Франции стала в то время притягательным центром для молодых испанских музыкантов не только потому, что там было много возможностей привлечь к себе внимание и вернуться в Испанию с именем. Париж привлекал и возможностью общения с замечательными музыкантами, которые проявляли чуткость к испанской народной музыке и понимание ее особенностей. Достаточно напомнить о Дебюсси и Равеле, которые блистательно разрабатывали испанскую тематику. Общение с такими мастерами казалось притягательным для испанской молодежи, быстро осваивающейся в новой обстановке.

Прошло около двух лет, прежде чем Фалья смог осуществить поездку в Париж. Фалья направлялся в Париж не с пустыми руками: в его портфеле находилась опера, которая принесла ему признание французских музыкантов. Великолепный результат годов учения, она была и серьезным вкладом в сокровищницу испанской музыки. С оперы «Короткая жизнь» и начался, в сущности, путь композитора — все написанное ранее представляется по сравнению с нею лишь пробой пера.

Композитор прибыл в Париж летом 1907 года и на первых порах получил всего лишь место пианиста и ру-



ководителя оркестра маленького театра, сразу отправившегося к тому же в концертную поездку по провинции. Поездка была интересной, молодой испанский музыкант был хорошо принят его новыми друзьями, но она принесла мало денег, не обеспечила его жизни в Париже. И все же Фалья остался и провел там целых семь лет — вплоть до 1914 года. Это были важные и творчески продуктивные годы его жизни.

В Париже Фалья продолжил изучение новой французской музыки, начатое еще в Мадриде, где он вместе с несколькими молодыми музыкантами познакомился с произведениями Дюка, Равеля (особенно взволновала их Сонатина), Дебюсси, восхитившего чисто андалусским колоритом «Вечера в Гранаде».

Париж расширил кругозор Фальи, но обилие и сила новых впечатлений не отвлекли его внимания от главной задачи — развития национальной традиции: лучшее доказательство — начатая во Франции работа над «Ночами в садах Испании». Париж стал для него, как и для Альбениса и Гранадоса, городом, в котором возникли и укрепились важнейшие творческие связи и где, в то же время, они встретили полное понимание устремлений новой испанской музыки.

Париж не обманул ожиданий Фальи: он быстро вошел в музыкальные круги столицы. Его первым знакомым стал П. Дюка. Прослушав в авторском исполнении «Короткую жизнь», он оценил музыку лаконичной фразой: «Надо представить ее в «Комическую оперу»! Дюка помог это сделать, но до постановки оперы прошло немало лет и ее премьера состоялась не в Париже, а в Ницце. Между двумя музыкантами установилась дружба на всю жизнь. Много лет спустя Дюка выдвинул кандидатуру Фальи на место зарубежного члена Академии, и испанский композитор был избран в ее состав. Дюка познакомил Фалью с Альбенисом, и между ними также установилась дружба и взаимопонимание. Дальше Фалья встретился еще с одним своим соотечественником — пианистом Р. Виньесом, а через него — с М. Равелем. Еще находясь в Испании, Фалья обменялся письмами с Дебюсси, советуясь с французским мастером по поводу исполнения его танцев для хроматической арфы. Теперь он встретился с их автором, который прослушал оперу Фальи и дал ей самую высокую оценку. Словом,



молодой испанский композитор был принят во французскую музыкальную среду как равный.

Сам Фалья понимал значение этих знакомств, выведших его из узкого круга испанской музыкальной действительности того времени, где по-прежнему царила сарсуэла и все еще не проявлялся настоящий интерес к новым произведениям других жанров, в чем он мог убедиться на собственном опыте. В Париже было по-иному, круг знакомств ширился, и вскоре после того, как Фалья закончил начатые еще в Мадриде «Четыре испанских пьесы» для фортепиано, они были сыграны Виньесом и, по рекомендации Дюка, Дебюсси и Равеля, приняты к изданию Дюраном. Это сделало имя Фальи известным, о нем заговорили и в Испании.

Фалья продолжал работу над новыми произведениями, среди которых были «Семь испанских песен». Он много концертировал. В 1911 году Фалья впервые совершил поездку в Англию, где впоследствии бывал неоднократно, играл там свои «Испанские пьесы». В этом же лондонском концерте он исполнил вместе с пианистом Ф. Либихом «Иберию» Дебюсси в переложении для двух фортепиано. Сольных концертов он не давал, хотя и был отличным пианистом. «Когда, находясь за кулисами, я вижу рояль на сцене, — говорил Фалья, — он мне кажется быком, готовым наброситься на меня»<sup>1</sup>.

Его главной заботой было добиться постановки оперы на сцене. В Париже это оказалось трудным, хотя она и понравилась Альберу Карре — дирижеру «Комической оперы». Биографы композитора подробно рассказывают о сложных обстоятельствах этих безрезультатных хлопот. В конце концов, ему удалось, как уже говорилось, поставить оперу в Ницце, в театре Казино, где она прошла несколько раз с возрастающим успехом. Только в 1913 году Фалья наконец услышал свое произведение в Париже, в театре «Комической оперы». Это был уже настоящий европейский триумф и признание.

Либретто «Короткой жизни» было написано Карлосом Фернандесом Шоусначала — в соответствии с условиями конкурса — в форме одноактной оперы, затем, при постановке во Франции, оно было переработано в двух-

<sup>1</sup> Gauthier A. Manuel de Falla, p. 59.



актную. Сюжет прост, он живо напоминает о веристских драмах любви и ревности. Девушка Сялюд покинута ее возлюбленным Пако, клявшимся ей в вечной любви. Пако нашел новую любовь — Кармелу и собирается праздновать свадьбу. Но повстречав Сялюд, Пако возвращается к ней, его постигает месть родственников Кармелы, и он гибнет сраженный ударом ножа. Действие разворачивается на фоне Гранады, воплощенной в музыке очень ярко. Это тем примечательнее, что Фалья еще не знал тогда прекрасного города, в котором впоследствии провел счастливые годы своей жизни.

Музыка оперы имеет ясную локальную окраску: в ней разработаны элементы андалусского фольклора — танцевальные ритмы и характерные интонации канте хондо, использование которых для своего времени было новым, в особенности для зарубежной публики. Создавая оперу, Фалья выступил учеником Педреля — он искал индивидуальные и драматически оправданные формы воплощения народного мелоса (кстати сказать, за исключением темы написанного уже в Париже танца из II акта, в партитуре нет подлинных мелодий). Произведение Фальи отличается масштабностью концепции, далеко выходящей за пределы традиционного для испанского театра жанра сарсуэлы. Композитор широко использует ресурсы хора и оркестра. Во всем чувствуется уверенность письма молодого автора, вышедшего на свою дорожку и свободно оперирующего кругом избранных средств.

Народно-бытовые элементы являются здесь не только фоном, пусть даже живописным и выразительным. Они имеют важное драматургическое, а иногда и символическое значение. Таков уже I акт оперы, разворачивающийся в Альбайсине — живописном квартале Гранады, до сих пор сохранившем свой неповторимый звуковой колорит, создаваемый звуками песен и гитары, живо напоминающими обстановку, в которой происходит действие оперы Фальи.

Занавес поднимается без увертюры, и перед зрителем открывается картина бедного предместья. Звучит страстная и печальная мелодия хора, а из соседней кузницы слышатся удары молота и напев, проникнутый меланхолией канте хондо. Все это, в сочетании с голосами уличных продавцов, переключкой ближних и дальних колоколов складывается в музыкальную картину



большой живописной и поэтической силы. Пролог сразу вводит в атмосферу оперы, вызывает смутные предчувствия надвигающихся драматических событий. В этой связи приобретает символическое значение напев кузнецов, предрекающий страдания и гибель родившимся под несчастливой звездой. Эта мелодия, точно лейтмотив рока, появляется и в дальнейшем:



В музыке пролога немало интересных деталей. Они в технике сочетания мелодических попевок, в использовании увеличенных трезвучий. Элементы танца оживляют хоровое звучание, они вторгаются и в сольные партии. Так, в первом ариозном эпизоде напевность сменяется танцевальностью — два признака андалусского фольклора сливаются воедино.

С 1-й сцены появляется Салюд, охваченная горестным чувством. Ее полный тревоги диалог с бабушкой идет на фоне ритмически размеренного движения оркестра, оттеняющего основное настроение. В этот диалог снова врываются голоса хора кузнецов, сила их звучания нарастает, и это еще больше подчеркивает смятение чувств, царящее в душе Салюд. Оно находит выражение в ее ариозо — одном из самых выразительных эпизодов оперы:







Ариозо проникнуто страстной печалью, в нем — и в вокальной, и в оркестровой партии преобладают характерные элементы канте хондо. Его мелодия сочетается со знакомым уже напевом кузнецов «Несчастье тому, кто родился под зловещей звездой». Ариозо занимает центральное место в роли Салюд. Оно примечательно свободой мелодического развития, глубокой искренностью выражения чувств душевной тревоги и беспокойства, которыми проникнут каждый звук мелодии.

Патетический любовный дуэт Салюд и Пако верен по настроению и драматическому смыслу, но не столь ярок по национальной характерности. И опять как неизбежный рефрен судьбы из кузницы раздаётся голос, предрекающий печальную судьбу Салюд. Голос затухает, следует оркестровый переход ко 2-й картине.

В этой картине символически противопоставлены мятущаяся, полная тяжелых предчувствий Салюд и пророческий голос кузнеца. Андалусское начало выражено в различных аспектах — в широких мелодических линиях хора и в извилистых хроматических интонациях вокальной партии героини. Фалья создает новый интонационный мир, обогащающий выразительные возможности европейской оперы.

2-я картина открывается хоровым апофеозом Гранады — перед зрителями раскрывается панорама города, над которым высится замок Альгамбры. Прекрасная, несколько патетическая мелодия звучит то в полном, то в двухголосном звучании (когда шестиголосный хор делится на две партии). Это просто по изложению, но верно по характеру — торжественный гимн красоте города и самой андалусской песенности. Таков главный мелодический образ картины. Другой появляется после ор-



кестровой интермедии, в дуэте сопрано — легкий и грациозный напев, танцевальный по характеру. Картина заканчивается спокойно, на затухании звучности.

Здесь есть черты ораториальности, остановки сценического действия. И все же эта картина является одним из опорных пунктов произведения, без нее опера могла бы слишком приблизиться к жанру веристской мелодрамы. И здесь можно услышать переключку с хором кузнецов, но она переносит действие в другой план — из символики предчувствий в символику реальности. Воспевание красоты жизни и природы создает необходимый драматургический контраст. Картина романтична по колориту, воспринимается как заключение I акта, вносит новую эмоциональную ноту в развитие оперы.

Начало II акта — помолвка Пако и Кармелы, на которой вначале царит атмосфера ничем не омраченного веселья и ничто еще не предвещает трагического поворота событий. На сцене появляется Певец, звучит его напев, богато орнаментированный в манере канте хондо, в сопровождении гитарных наигрышей и криков «Оле!». Припев подхватывается хором. В широко развернутом и темпераментном эпизоде дана своеобразная экспозиция песенно-танцевального начала оперы. Далее следует вставной номер, знаменитый «Испанский танец», написанный эффектно, динамично, но по характерности несколько уступающий предыдущему, хотя именно в нем единственный раз во всей опере использована подлинная народная мелодия! Вместе с песней танец входит в картину праздника, внезапно прерываемого появлением Салюд. Отсюда начинается развитие новой, драматической фазы действия.

Второе ариозо Салюд по ситуации еще драматичнее, чем первое, — она сталкивается уже не с подозрением, а с действительной изменой Пако. Сценический контраст впечатляет истинностью, но в музыке преобладает подчеркнуто мелодраматический пафос. Это один из эпизодов оперы, заставляющий вспомнить о веристском музыкальном театре.

Контрасты народного веселья и приближающейся развязки есть в «Кармен» (последнее действие, сцена у входа в цирк), но там подлинная трагедийность, а здесь мелодраматизм. Впрочем, главное в яркости массовых сцен, проникнутых испанской интонацией.



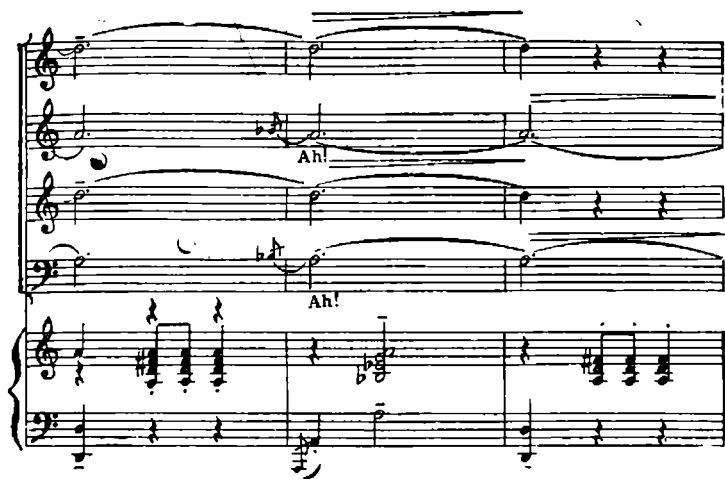
Весь II акт построен, в сущности, на сопоставлении объективного и субъективного начал. В народные песни и танцы вплетается мотив жалобы, затем — отчаянья Салюд, переходящего в мрачную решимость. Салюд является в опере единственным четко очерченным характером. Остальные действующие лица лишь сопутствуют ей в испытаниях судьбы. Идея рока отчетливо воплощена в музыке (в этом также есть общность с «Кармен»), это подчеркнуто тем, что предостерегающая мелодия кузнецов звучит во II акте и в устах Салюд. В ее ариозо неожиданно всплывают и тристановские интонации, может быть, и не случайные, хотя страстный порыв Салюд, темпераментно выраженный в чисто испанской манере, очень далек от эмоциональной сферы Вагнера.

Тревожным характером проникнута и 3-я сцена, в которой участвуют Салюд, Бабушка и Певец; на первое место здесь также выступает драматически напряженный мелос Салюд. В музыку ненадолго врываются отзвуки праздника. Все завершается большим оркестровым эпизодом, вводящим во 2-ю картину, где много места занимает танец, сопровождаемый выразительными хоровыми репликами. Особенно колоритен эпизод *Poco più animato*, где выдержанные звучания хоровых голосов оттенены четкими ритмами аккомпанемента:

128 *Poco più animato*

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. The top system contains four staves: three for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and one for piano accompaniment. The vocal parts are marked with 'Ah!' and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The piano part is marked 'Poco più animato' and 'mf'. The bottom system shows a grand piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.





Танцевальность подчеркивает затаенность тревоги. Появление Салюд, Бабушки и Певца, краткая сцена общего замешательства и трагическая развязка — все это написано крупным мазком, сценически впечатляет, хотя, может быть, и недостаточно активно с чисто драматургической точки зрения выражено.

Уже говорилось о веристских чертах сюжета и музыки оперы: как и у Масканьи или Леонкавалло, у Фальи в центре внимания драма любви и ревности, развертывающаяся на фоне народно-бытовых сцен. Но характер образов и их развитие, национальная характерность, во многом определяющая особенности драматургической концепции, здесь иные. Испанский композитор в этом произведении обобщил опыт, накопленный в работе над сарсуэлами, что позволило ему подняться на высоту настоящего творчества, отмеченного чертами сильной и необычной индивидуальности.

Фалью иногда упрекали в недостатке чувства театральности. Уже говорилось, что во 2-й картине I акта есть черты ораториальности. Однако эмоциональная насыщенность музыки и ее национальная характерность сделали оперу своеобразным явлением музыкального театра. Если это и веризм, то в испанской форме, непохожей на итальянскую. Прежде всего потому, что композитор исходит из особенностей испанского народного



творчества, из характерных явлений народной жизни и быта, что особенно ощутимо в разработке образа героини. К этому надо прибавить, что Фалья был первым, кто развил в музыкально-драматической форме интонации андалусского канте хондо.

Опера Фальи примечательна не только глубиной и верностью претворения испанской народной музыки, но и особенностями ее драматургического построения. Композитор нашел интересные конструктивные возможности, в частности — в типичном для него использовании больших хоровых эпизодов, равно как и оркестровых интермедий. Их обобщенность и объективность явились верно найденным контрастом по отношению к субъективному элементу действия, драматическая кульминация которого приобретает особый смысл на фоне народных сцен — идея не раз реализованная в оперном театре, но воплощенная по-своему.

Вокальные партии не только благодарны для исполнителей, но и необычны в связях с народной манерой, впрочем без всякой этнографичности, — композитор не забывает об общих требованиях школы, вне которых трудно представить себе оперу в современном понимании слова.

Гармонический язык оперы многим напоминает о позднеромантических традициях, а отчасти — и об импрессионизме. Есть здесь и гармонии, построенные на натуральном звукоряде, которые так заинтересовали композитора после знакомства с книгой Луи Люка «Новая акустика». В общем, в опере чувствуется стремление утвердить гармонический стиль, связанный с особенностями испанской народной музыки.

Для оперы характерна рельефность мелодической линии. Укажем лишь на начало хорового апофеоза Гранады, с его строгим переплетением двух линий, и на партию Певца. Характер канте хондо чувствуется в складе многих мелодий, не лишенных также оттенка ориентальности, вполне объяснимого, если вспомнить о генезисе и природе жанра. Фалья отказывается от традиционных мелодических штампов, утвердившихся во множестве произведений на испанские темы. Впоследствии он добился в этом отношении еще большего, но уже в ранней опере ясно выступают черты подлинно национального стиля.



Впрочем, в ней есть и некоторые эпизоды «общего» типа, которые можно найти даже в партии Салюд, в частности — в ее дуэте с Пако, где ощутима мелодраматическая интонация веристского типа. Не лишено вероятности, что некоторые подробности сцен в Альбайсине (выкрики продавцов и т. п.) возникли под влиянием звукозаписи Латинского квартала в «Богеме» Пуччини. Эти влияния были, в сущности, естественными: Фалья создавал оперу в годы триумфа музыки Пуччини в театрах всего мира. Не были еще забыты и успехи Масканьи и Леонкавалло. Однако яркое испанское начало в музыке Фальи привело к возникновению нового качества и сделало это произведение важным звеном в развитии национальной оперы, достойно представившей ее во всем мире.

Мануэль де Фалья написал первую испанскую оперу, получившую международное признание, причем оно началось за рубежом и лишь затем пришло к композитору на его родной земле. Это был неожиданный для окружающих решительный художественный успех, еще больше сдруживший Фалью с французскими композиторами, высоко оценившими оперу по авторскому исполнению на фортепиано. Возможно, что новую — двухактную редакцию оперы, в которой она и появилась на сцене, композитор сделал по их совету. В этой редакции концепция композитора нашла более полное выражение.

Генеральная репетиция оперы состоялась на сцене Комической оперы 31 декабря 1913 года, премьера — 7 января 1914 года. Произведение имело большой успех у парижской публики. Правда, критика отмечала сравнительную слабость драматического элемента, а П. Лало писал даже, что в любовных сценах итальянское влияние преобладает над испанским и лучшее в опере — это «чувство пейзажа, неба, дня, часа, живописное и атмосферное, — выраженное здесь особенно отчетливо». Чэйз в книге об испанской музыке пишет, что Салюд, больше чем Кармен, представляет собой «правдивый тип испанской женщины», утверждая moreover, что этого недостаточно, чтобы превзойти Бизе<sup>1</sup>. Он выделяет II акт, как чисто андалусский по характеру музыки.

<sup>1</sup> Chase G. The music of Spain. N. Y., 1959, p. 223.



Наиболее полным и благожелательным был отзыв Эмиля Вийермоза:

«Простыми средствами, подчас почти сухими (что в глубине очень по-испански), с чем-то вроде сухости, которую можно найти в некоторых пейзажах его родины, Фалья заставляет плакать, в музыке присутствует неуловимое видение, вся ностальгия, сожаления о разбитой жизни. Это есть в первой картине в Альбайсине, в контрасте солнечной улицы и пересекающей ее группы смеющихся девушек с двориком бедного дома Салюд, пещерой, где бабушка лечит больную птицу, с неустанной, упорной песней молотов в соседней кузнице, во всей убийственной посредственности скромного существования, в скромной симфонии ежедневных шумов, которые убаюкивают, в унылой судьбе рабов, которую может преобразить только любовь, незабываемое вторжение меланхолического наслаждения. И музыка, все изменяющая наплывами нисходящей ночи, окутавшая такой нежной вуалью невидимые связи между влюбленными, задерживающие их в объятьях, ведет жестокую игру, чтобы их разъединить!.. И нервная, пылкая и грустная душа иберийской земли, трепещущая так страстно в этом оркестре, воодушевляет танцы, вдохновляет мелодии, возвышает традиционные национальные орнаменты, дает им значение настоящих народных песен, смягченных «патиной» столетий, которая совершает чудо экзальтации во времени и пространстве и так просто объединяет материнскую нежность с драмой вечно мужественного. По правде здесь великолепный театр Мануэля де Фальи полностью заслужил свой успех»<sup>1</sup>.

Эти слова верно характеризуют сущность первого крупного произведения Фалья, с которым в театр донеслось дыхание подлинной народной музыки, выступившей в формах во многом совершенно новых для европейской публики. Правда, она оценила это произведение десять лет спустя после его создания, когда композитор ушел дальше по своему пути и создал новые, глубоко своеобразные произведения. Но и в испанской музыке и в творчестве автора оперы это произведение обозначило важный этап.

<sup>1</sup> «Revue musicale». S.I.M. (Société internationale musical), Paris, 1 fevr., 1914.



Фалья понимал это и в 1910 году дал суровую оценку написанному им до оперы: «Все, что я опубликовал до 1904 года, не представляет никакой ценности: это просто пустяки; кое-что было написано в возрасте от 10 до 20 лет и опубликовано впоследствии: например, Ноктюрн был написан, когда я был почти ребенком. Спустя долгое время, я показал рукопись одному мадридскому издателю, он подумал, что это ему подойдет и опубликовал ее — вот и все... Может быть, в моих не изданных работах могут найтись вещи более интересные, но среди опубликованного нет ничего, ничего»<sup>1</sup>.

Вероятно, композитор и прав, хотя об этом трудно судить из-за невозможности ознакомиться с оставленным им рукописным наследием. По мнению его биографа Паиссы, в *Andante* из юношеского Квинтета уже проглядывают черты индивидуальности. «Испанская серенада» отмечается им как удача, но лучшей из всех ранних пьес признается романс «Твои черные глазки» на слова Кристобала де Кастро, написанный в период занятий с Педрелем. Как бы то ни было, опера не могла быть создана без серьезного труда над ранними произведениями, в которых вырабатывалось мастерство композитора.

Творческий старт был взят уверенно и разбега хватило на долгие годы, в течение которых в центре внимания Фальи находился андалусский фольклор. Впрочем, композитор сразу расширил творческую сферу, создав пьесы для фортепиано, в которых проявился совсем иной, чем в опере, подход к развитию народно-музыкальных элементов. Это характерно для Фальи — он не любил повторяться и в каждом произведении ставил перед собой новые задачи. Отсюда богатство жанров и содержания его сравнительно немногочисленных произведений. Он упорно искал пути законченного воплощения каждого творческого замысла, а овладев полностью какими-либо стилистическими приемами, устремлялся мыслью к еще не решенным проблемам. Отсюда ряд творческих поворотов, в которых меньше всего следует искать влияния моды: они вызваны властной творческой потребностью освоения новых областей. Так, после эмоциональной непосредственности, преобладающей в

<sup>1</sup> Gauthier A. Manuel de Falla, p. 105.



опере, появились фортепианные пьесы, где отношение к фольклору более рационалистично, что не лишает их выразительности.

«Четыре испанские пьесы» для фортепиано можно в какой-то мере сопоставить с писавшимися примерно в то же время произведениями Альбениса, хотя и самый замысел и средства воплощения у Фальи иные. Фактура здесь не столь пышна и красочна, как у Альбениса, она, скорее, графична. Это зарисовки различных областей Испании, причем в музыке преобладают танцевальные жанры и ритмы. В них нет концертности, тем более — декоративности, колористические возможности фортепиано раскрыты в них без подчеркнутой утонченности, но с неизменным изяществом.

Пьесы написаны четким почерком, в них есть национальная характерность, но мало той «испанистости», которая была еще в ходу в то время. Фалья — андалусец по происхождению, однако в пьесах он выражает не только местные, но и общие черты народного характера.

Пьесы были начаты в Испании, а закончены уже в Париже, и это сказалось на характере музыки: в ней есть та элегантность и законченность, которые появились под влиянием общения с французскими друзьями. Сравнение с последними циклами Альбениса и Гранадоша показывает самостоятельность творческого мышления Фальи, хотя он в то же время связан с этими мастерами стремлением найти новые пути разработки испанского фольклора, и посвящение Альбенису здесь не только дань уважения старшему товарищу, а и признание общности принципов, при всем различии индивидуальностей.

В этой музыке, по-своему темпераментной, нет и следа бравуры либо подчеркнутой патетики, в которых часто видели непременную особенность испанской музыки. Здесь уже наметился путь к последним произведениям Фальи, по которому — совершенно самостоятельно — шел Дебюсси в период создания гениальной партитуры «Иберии». Новое качество, таким образом, могло возникнуть и под влиянием эстетических канонов французской школы. С другой стороны, здесь можно говорить о синтезе устремлений двух культур.

Фольклорные источники пьес можно найти в разных областях Пиренейского полуострова. В стремлении к ши-



рокому охвату фольклора мы видим одно из ранних проявлений идеи общенспанского, воспринятой от Педреля, а возможно и от Альбениса: «Испанские пьесы» — это нечто похожее на «Иберию» в миниатюре, но по существу Фалья более разнообразен, ибо большинство частей знаменитой сюиты Альбениса связано с Андалусией.

Строгость фортепианного и гармонического стиля связана, конечно, со свойственным композитору стремлением к лаконизму письма и ограниченности деталей. Его фортепианная фактура изощрена, но лишь в последней пьесе, где использована техника октав и быстрых пассажей *martellato*, можно говорить о приближении к концертному стилю. Главное — в богатстве тембрового звучания, в своеобразном использовании техники сплетения мелодически насыщенных подголосков, искусном применении эффектов сопоставления регистров, тональных сдвигов. Все это сочетается с обыгрыванием типических ритмоформул и каденций. Так складывается фактура пьес — по-своему богатая и пианистически интересная, но далекая от чистого техницизма. Вероятно, это связано с особенностями пианизма композитора, с его постоянным стремлением к образной выразительности исполнения.

«Четыре испанские пьесы» Фальи стали приметным явлением иберийской музыки начала века. Несомненно, что они сыграли важную роль в эволюции композитора: не случайно они привлекли симпатии Дебюсси и Равеля. В них выступает представитель национальной школы, что ощутимо в сюжетах, образах, жанре и языке. Может быть, ему еще не доставало масштабности замыслов, но они несомненно самостоятельны.

Тетрадь открывается «Арагонесой». Разумеется, композитор не мог не вспомнить здесь хоты. Обращают на себя внимание аккорды вступления — ряд субдоминантовых гармоний на доминантовом органном пункте — прием, напоминающий некоторые произведения Дебюсси. Через всю пьесу проводится ритмическая фигура




. Сжатая, энергичная мелодическая фра-

за модулирует, обрастает выразительными подголосками. Все это строго тонально, чувствуется забота о ясно-



сти голосоведения и прозрачности звучания. Тщательно разработаны динамические нюансы и ритмические акценты. Композитор строит пьесу на развитии одного короткого элемента, показывая пример отличной тематической разработки. Интересно заключение — постепенное истаивание и затухание звучности — чисто импрессионистический эффект, который, впрочем, встречается и в некоторых пьесах из «Иберии» Альбениса.

Вторая пьеса — «Кубана» — пожалуй, наиболее благозвучная и спокойная из всех: в ней есть и гармоническая мягкость, и убаюкивающий ритм, и мягкость очертаний плавно развивающейся мелодии. Краткая остиная

ная фигура  создает постоянство ритмического

колыхания. Прекрасна основная мелодия — неспешная и плавная. Ей противопоставлена энергичная середина *Roso più vivo*, где появляются синкопированные ритмы и чередуются метры  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{6}{8}$ , типичные для многих латиноамериканских мелодий. Средний эпизод оттеняет ленивую истому первой темы, но не слишком контрастирует ей: объединяющую роль здесь играет танцевальный ритм. В гармонизации преобладает колористическое начало, смена аккордов в пределах одной функции. Красивая, лирическая музыка «Кубаны» не чужда, однако, известной салонности — в лучшем смысле слова, как знаменитое «Танго» Альбениса.

Полностью свободна от этого «Монтаньеса» — самая оригинальная и новая для Фальи страница тетради. Необычны и строгая по очертаниям мелодия и неожиданность сопоставлений первой и второй частей пьесы, возможно связанной со скрытой программой.

Уже в начале бросается в глаза сочетание двух мелодических пластов — спокойного звучания секунды в басу (с характерной ремаркой *quasi cantani*) и хрупкого, прозрачного тембрового комплекса в более высоком регистре, где главную роль в каждом из голосов играют кварты и квинты, создающие при сочетании по вертикали интервал дуодецимы. На первый взгляд, это далеко от испанского — в обычном для европейцев понимании. На самом же деле «Монтаньеса» непосредственно связана с песнями пиренейского севера. Их архаичность отчетливо выступает в трихордной песенной попев-



ке. Это древний, скупой очерченный мелодический образ, в котором национальное начало выступает в строгой диатонике, в суровых гармонических последованиях, напоминая о том, что в стране есть не только лимонные рощи Андалусии, но и скалистые горы Галисии.

В средней части черты архаики также отчетливы — оживленное движение энергичной короткой фразы в диапазоне квинты. Проведение мотива в разных регистрах сопровождается тональными сдвигами. Композитор вносит таким образом элемент движения, контрастно оттеняющий песенный характер начального эпизода. Далее следует реприза с краткой кодой, содержащей реминисценции неожиданных тональных сдвигов середины и трихордовой мелодии начала, органично здесь слитых. В целом «Монтаньеса» — мастерски написанная, колоритная, и своеобразная пьеса, не похожая на другие, где на первом плане также находятся элементы танцевальности.

В последней пьесе — «Андалуса» — композитор возвращается в хорошо знакомую фольклорную сферу. Пьеса построена на контрасте танца и песенного напева, близкого к стилю канте хондо. «Андалуса» более виртуозна, чем остальные пьесы, в ней есть бравурность. Впрочем, и здесь явно преобладает мелодическое начало, что отличает ее от пьес Альбениса с блестящей фортепианной техникой. «Андалуса» в сущности имеет мало общего с той стихией романтического пианизма, которая была близка автору «Иберии».

В размашистой мелодии этой пьесы есть нечто от гитарных наигрышей, хотя композитор воздерживается от простой имитации звучания инструмента, в ней постоянно встречаются типические кадансовые формулы, которые так любил Фалья; он вероятно видел в них один из необходимых атрибутов испанской музыки. Ниспадающий ход с терции на тонику, либо с тоники на доминанту, переходит из одного его произведения в другое. В «Андалусе» дан и вариант мелодического хода септима — квинта, эффектно поданный в заключении первого раздела.

Особенно выразителен второй эпизод пьесы, где простота рисунка мелодии речевого склада сочетается с орнаментикой: попытка передать средствами фортепиано характер канте хондо — задача трудная, может быть



полностью и невыполнимая, но интересно решенная композитором. Из начального зерна возникает цепь все более эмоционально возбужденных попевок, построенных на характерной кадансовой формуле, постепенно подводящих к драматической кульминации, единственной во всех пьесах и придающей «Андалусе» масштабность и размах. Это подчеркнуто массивностью фактуры, тревожностью переключек верхнего и нижнего голоса, нагнетанием диссонансов. Затем следует несколько варьированное изложение песенного напева. Так же, как и в предыдущей пьесе, в коде дан сжатый синтез двух элементов. Все это оригинально и поэтично.

«Четыре испанские пьесы» привлекают разнообразием приемов фортепианного письма и характера музыки, они интересны самостоятельностью раскрытия национального характера. Композитор уже не удовлетворяется даже самой впечатляющей экспозицией мелодии, но строит пьесы на разработке отдельных элементов, вырабатывает свою точную и целенаправленную технику. В этом отношении пьесы можно сблизить с замечательным циклом «Семь испанских песен», где так же разнообразно представлено богатство народной музыки.

«Семь испанских песен» — одно из известнейших произведений Фальи. Композитор, по его словам, стремился строить гармонизацию на основе натурального звукоряда. Трудно сказать, в какой мере это помогло ему в сохранении характера мелодии. Но, как бы то ни было, его обработки воспринимаются как удивительно органичные: все средства выразительности находятся в полном соответствии с природой народных мелодий, представляющих разные области страны. Фалья создал небольшую антологию испанского фольклора, в которой каждая песня с полным основанием представляет типичную форму и жанр. Можно говорить, таким образом, о большой познавательной ценности цикла, но прежде всего это высоко художественное произведение, свидетельствующее о мастерстве и таланте автора.

Поводом для написания «Семи испанских песен» была просьба одной певицы, уроженки Малаги, указать ей произведения для включения в концертный репертуар. Фалья заинтересовался некоторыми мелодиями и решил обработать их для голоса с фортепиано. Первый опыт увенчался успехом, и это побудило его продолжить ра-



боту, в результате которой появился сборник «Семь испанских песен». В нем привлекателен и самый выбор песенных мелодий, и их обработка, сделанная в индивидуальной манере, отличной от других современных Фалье испанских мастеров.

В выборе песен Фалье руководствовался желанием показать многообразие родного фольклора. Такая постановка задачи свидетельствует о его фольклорной осведомленности. Правда, некоторые музыковеды утверждают, что мелодии далеко не всегда изложены в подлинном виде (большая часть «Поло» и «Хоты» сочинена композитором). Но, как бы то ни было, дополнения, либо изменения мелодического рисунка не нарушают чистоты стиля, они сделаны рукой композитора, отлично чувствующего дух родной музыки. Что же касается гармонической фактуры фортепианного сопровождения, то она соответствует характеру песен, подобно тому, как мы видим это в знаменитых обработках Балакирева и Римского-Корсакова. Сопровождение песен пианистично, оно дополняет основное, высказанное в вокальной мелодии. Голос и фортепиано слиты в нерасторжимом единстве, что позволяет причислить обработки Фалье к лучшим произведениям этого жанра.

Говоря о стиле его обработок, следует отметить лаконичность и точность отбора выразительных средств, иногда — некоторую графичность фортепианного письма. При всей подчиненности голосу, партия фортепиано полна интереса, особенно в прелюдиях и интермедиях, иногда песню можно даже рассматривать как пьесу с участием певца (например — «Поло»). Лаконизм, ведущий к своеобразной концентрации выразительности, вообще свойствен музыка Фалье, не терпевшего многословия и излишних подробностей, нарушающих ясность течения мыслей.

Общие принципы обработки народной песни четко выступают уже в первой песне «Мавританская шаль», где мелодия звучит на фоне четко ритмованного сопровождения, в котором чувствуется связь с гитарностью, хотя, конечно, не в ее стандартном облике.

В аккомпанементе композитор использует лишь отдельные песенные элементы, не заботясь об этнографической подлинности. Его обработки — это не простые гармонизации народных мелодий, — они результат худо-



жественного творчества, вырастающего на прочно и органически усвоенной национальной традиции. Именно это и делает «Мавританскую шаль» произведением самого Фальи, в котором фольклорное и композиторское сливается в одно целое.

Сама мелодия песни достаточно подвижна, чтобы подсказать идею создания ритмически активного сопровождения. Композитор широко использует эту возможность, не нарушая, впрочем, характера песни.

Во второй пьесе — «Сегидилья мурсиана» — композитор вспоминает об одном из самых популярных жанров испанского фольклора. Мелодия сопровождается оstinатными триолями аккомпанемента, создающими настроение радостной возбужденности. Это яркий контраст к первому номеру, существенно важный в общем драматургическом построении цикла, что становится ясным при последовательном исполнении всех песен, различных по своей психологической и выразительной сущности.

«Астуриана» — одна из лирических жемчужин в творчестве Фальи. Чистая и трогательная мелодия полна сдержанной грусти, она сопровождается простым аккомпанементом — спокойным колыханием выдержанного звука (большая часть песни идет на фоне доминанты основной тональности f-moll). В то же время композитор вносит в музыку отдельные штрихи, пробуждающие у слушателя ноту беспокойства, вызывая в памяти настроение первой песни, — при всем различии андалусского и астурийского характера и темперамента. В первой песне — подчеркнутая диссонантность гитарного наигрыша, рождающего чувство шемящей тоски, почти отчаяния. Во второй — всего лишь легкий акцент беспокойства, создаваемый появлением диссонирующих звуков, быстро находящих гармоническое разрешение, а с ним и возвращение лирического спокойствия.

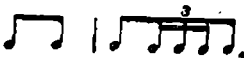
«Астуриана» родственна некоторым мелодиям Сьерры Невады. По этому поводу Гарсиа Лорка, большой знаток испанского фольклора (он составил собрание, в которое вошло около 300 песен), замечает, что в Андалусии можно было встретить и астурийские, и галисийские напевы, проникавшие из северных провинций. С другой стороны, и андалусские песни и, особенно, танцы (фанданго) получили распространение по всей стране и могли воздействовать на фольклор других об-



ластей. Так, при всем различии его местных форм постепенно отбирались жанры, приобретавшие общеиспанское значение (например — хота, сегидилья). Тенденция раскрытия общенационального в местном отчетливо выступает и в замечательном песенном сборнике Мануэля де Фалья.

Четвертая песня — «Хота» — переносит в сферу чистой танцевальности, более того — выдержана в энергичном характере, полна движения. Впрочем это выражено прежде всего в партии фортепиано. Упругость ритмиче-

ской формулы , затем еще больше акти-

визирующей — , создает общую уст-

ремленность движения жизнерадостного танца, в который вплетается мелодия голоса. Фортепианная прелюдия, интерлюдия и заключение (в общем построенные на одном материале) имеют здесь важное значение, они занимают едва ли не большую часть пьесы, разделяя ее на два куплета. Так, в простой народной мелодии открываются возможности для построения более развитой формы, причем — строго в рамках фольклорной традиции. Композитор разнообразит формы и фактуру песенных обработок, проявляя истинно творческую изобретательность.

Надо отметить также верность гитарного колорита, воссозданного средствами фортепиано, его мажорную ясность, так отличающуюся от тревожного звучания первой песни, где гитарный аккомпанемент приобретает драматическую напряженность в духе канте хондо. Фалья дает пример яркого композиторского претворения хоты. Тем более странно, что она была холодно принята на родине этого танца — в одном из арагонских селений, где автор был вместе со своим другом — художником Сулоагой. Очевидно сказалось пристрастие к местным формам танца, помешавшее понять обобщенную.

«Колыбельная» — еще один лирический шедевр сборника. Эта небольшая пьеса отличается чисто андалусской распевностью. Лирическое настроение этой колыбельной песни несколько необычно взволнованностью, тонкой ор-



наментацией мелодии, идущей на фоне спокойно колышущегося аккомпанемента, построенного на оstinатном повторении краткой ниспадающей, слегка варьируемой фразы. Песня идет на одном дыхании, овеяна поэтической прелестью напевной мелодии.



«Кансьон», пожалуй, единственная в цикле напоминает обычные песенные обработки. Очевидно, композитор стремился здесь достичь полнозвучия и красоты сопровождения, хорошо сочетающегося с плавной, светлой по настроению мелодией.

Иной характер у «Поло» — неистово страстная мелодия, идущая в сопровождении тревожного, даже драматически звучащего аккомпанемента. Мелодия, избранная Фальей, типична для этого жанра по строению и эмоциональному тону. Она сочетает выдержанные звуки, завершающиеся орнаментальным росчерком, и речитацию на одной ноте. Напев протяжный, но аккомпанемент вносит стремительность, намного увеличивает эмоциональное напряжение. Чисто гитарный эффект репетиции одного звука хорошо передан средствами фортепиано. Через всю песню проходит триольное движение, оно подчеркивается кратким акцентированным аккордом, динамическими контрастами.

Интересно отметить переключку между первой и последними песнями сборника — как в сюжетном, так и в чисто музыкальном отношении. Тревожное начало первой песни выступает здесь в новой эмоциональной фазе, как бы обрамляя разнохарактерные песни, объединяя их в своеобразный цикл, предполагающий возможность исполнения всех песен одна за другой. По богат-



ству содержания и цельности построения цикл занимает особое место в новой испанской музыке.

В Париже Фалья работал интенсивно, но произведения его были немногочисленны — он долго вынашивал замыслы и тщательно шлифовал все детали, являясь в этом отношении противоположностью Альбенису и Гранадосу. Кроме двух упоминавшихся выше опусов, он написал «Три мелодии» (1909) на слова Т. Готье — дань увлечения французской поэзией и, вероятно, творчеством Дебюсси, Равеля. Это песни — «Голубки», «Китайское» и «Сегидилья» (последняя — перевод стихотворения Бретона де лос Эррерос). В «Сегидилье» принцип построения целого на кратком мотиве проведен очень строго<sup>1</sup>. Главную роль играет здесь ритмический элемент танца, проходящий через всю пьесу, сопровождая капризный и строгий напев сегидильи, с ее типическими оборотами и выкриками. Цикл получил одобрение Дебюсси, который научил Фалью не усложнять мысль, а наоборот — искать пути самого простого ее выражения. «Три мелодии» были впервые исполнены во втором концерте «Независимого музыкального общества» (S.I.M.), что явилось еще одним свидетельством принятия Фальи в среду французских композиторов.

Вслед за этими песнями Фалья приступил к работе над «Ноктюрнами» (так первоначально именовались «Ночи в садах Испании»). Они не сразу получили окончательный облик — вначале композитор задумал написать фортепианные пьесы. Работа над ними заняла много времени и была завершена уже в Испании. «Ночи в садах Испании» явились таким образом кульминацией исканий парижского периода и первым в ряду крупных произведений Фальи, созданных уже на родной земле, куда он возвратился после семилетнего отсутствия.

В 1914 году вспыхнула первая мировая война, и Фалья был вынужден оставить Париж. Он с грустью покидал Францию, с которой был так крепко связан. 6 ноября 1914 года, в письме к Ф. Шмитту, он тепло вспоминает парижских друзей, пишет, что его мысль по-

<sup>1</sup> Сходный прием есть и в песне «Твои черные глазки», где все время звучит краткая мелодическая фраза первого такта, на которую напеваются звенья вокальной мелодии, содержащие обороты канте хондо.



стоянно обращена к Франции, которую он больше чем когда-нибудь рассматривает как свою вторую родину. Фалья тесно приобщился к достижениям французской культуры, но остался испанцем по характеру его творчества, что с особой силой проявилось в произведениях, написанных в Мадриде. Он был неутомим в поисках фольклорного материала, поднимал его новые пласты, глубоко проникая в них, пока не находил особенно для него близкого и увлекательного, что и претворял затем в индивидуальной творческой форме. Это требовало много времени, работа над крупными произведениями растягивалась иногда на годы. Впрочем, в Мадриде она протекала быстрее, чем обычно, и это, казалось бы, предвещало перемену в самом стиле его работы. Однако болезнь, а быть может, и более общие субъективно-психологические причины помешали этому, и в течение четверти века (1921—1946) им создано всего два значительных произведения (если не считать незаконченной «Атлантиды»). Правда, ими явились «Балаганчик» и Концерт, вошедшие в историю испанской музыки в качестве ее замечательных достижений.

В 1914 году Мадрид наконец услышал оперу Фальи. Она прошла с большим успехом — в течение года состоялось 27 представлений. Также тепло приняла мадридская публика и другие ранее ей неизвестные произведения — «Семь испанских песен», «Четыре испанские пьесы», «Три мелодии» на слова Т. Готье, раскрывшие перед соотечественниками богатство дарования композитора.

После премьеры «Короткой жизни» автору были оказаны все возможные знаки одобрения, прокатившиеся блистательным эхом по страницам прессы. В такой обстановке и появилось предложение о написании балета, в котором были бы разработаны легенды андалусских цыган, чьи мотивы уже возникали и в музыке «Короткой жизни». Так возник известный балет «Любовь-волшебница», обозначивший новую полосу в творчестве Фальи, связанную с глубоким освоением канте хондо.

Балет «Любовь-волшебница» был первоначально задуман как концертный номер для знаменитой андалусской танцовщицы Пасторы, от чьей матери Фалья записал много песен. Из этого зерна и вырос большой балетный спектакль, либретто которого написал Грег-



рио Мартинес Сьерра. Работа продолжалась с ноября 1914 по апрель 1915 года, и в результате было создано одно из лучших произведений Фальи, завоевавшее мировую славу. Композитор работал с огромным напряжением сил, что и привело его к нервному кризису.

Премьера состоялась 15 апреля 1915 года в театре «Лара» в Мадриде. Успеха балет не имел — по общему мнению публики, ему недоставало... испанской характерности. Повторилась старая история: привычка к традиционному помешала увидеть новое и подлинное. Были, конечно, некоторые музыканты, разобравшиеся в истинной сущности музыки балета, но настоящее понимание пришло к нему значительно позднее: 28 января 1916 года в Мадриде, а несколько позже в Барселоне композитор был вознагражден восторженным приемом публики. В 1916 году впервые были исполнены «Ночи в садах Испании» (дирижер Арбос).

Фалья принимал активное участие в Мадридской музыкальной жизни. Однако вскоре он заболел и вынужден был провести несколько месяцев в санатории, в окрестностях Кордовы. Его биографы указывают, что он страдал не только от нервного расстройства, но и от постоянного конфликта между влечениями жизни и аскетизмом. На портрете работы Сулоаги этот конфликт выражен с полной ясностью. Фалья находился тогда в состоянии трудно изживаемого душевного кризиса, что и становилось одной из причин повышенной самокритичности. Победы, одерживаемые им, казалось бы, должны были внушить ему уверенность в своих силах. Но болезнь искажала восприятие реальности, и композитор с большим трудом возвращался в творческую колею.

В первой парижской постановке балета в заглавной роли выступила знаменитая танцовщица Ла Аргентина. Балет шел в один вечер с «Историей солдата» Стравинского, на спектакле присутствовали Мануэль М. Понсе, Андрес Сеговия. Успех Фальи был очень большим.

«Любовь-волшебница» — вопреки мнению ее первых мадридских слушателей — проникнута ярчайшей национальной характерностью, отличается глубиной постижения сущности народного творчества. Национален и сюжет балета, так же, как и в опере, связанный с жизнью Гранады. Юноша Кармело любит молодую цыганку Канделас и любим ею. Но на их пути постоянно встает



призрак ее прежнего, умершего возлюбленного. Кармело уговаривает Люсию — красивую подругу Канделас отвлечь внимание призрака. Это дает возможность влюбленным обменяться поцелуем. Призрак лишается своей силы и исчезает навсегда, а любовь-волшебница торжествует, запекает песнь расцветающей весны и молодости, заканчивающей это прекрасное произведение новой испанской музыки.

Все это фантастично и, на первый взгляд, наивно, но поэтично, как легенды и сказания Гранады, а главное гармонирует с музыкой, в которую композитор вложил столько истинного вдохновения.

Балет «Любовь-волшебница» — шаг вперед в творческой разработке андалусского фольклора. Композитор не только достигает еще большего мастерства, чем в опере, но в сущности исчерпывает для себя эту интонационную сферу и в дальнейшем переходит к освоению других источников («Треуголка», «Балаганчик», Концерт для клавесина показывают это с полной ясностью). Фалья уходил в новые области, бросая уже найденную золотоносную жилу, и в этом отношении можно сблизить его со Стравинским. Испанский мастер также пришел во второй половине 20-х годов к неоклассицизму, который приобрел у него национальные черты.

Впрочем, в музыке балета еще преобладает романтическая пылкость. Это кульминация целого периода, связанного с работой над андалусской тематикой и показанной во многих новых для испанского и мирового музыкального искусства аспектах.

Партитура балета «Любовь-волшебница» многим напоминает концертную сюиту, что и открыло ей впоследствии путь на эстраду. Впервые это произошло в концертах Национального общества музыки, основанного в Мадриде Мануэлем де Фалья совместно с Адольфо Саласаром. Замечательным исполнителем музыки балета явился Энрике Арбос, вслед за которым ею заинтересовались дирижеры многих стран. И сейчас «Любовь-волшебница» чаще появляется на концертных, чем на театральных афишах, что говорит о самостоятельной художественной ценности музыки балета.

Партитура написана для обычного парного состава оркестра, пополненного лишь колоколами и фортепиано. В ней есть также и сольная партия меццо-сопрано,



включающая три больших песенных номера. Красота мелодического материала, богатство ритмов, яркость и колоритность, даже нарядность оркестровки отличают музыку балета, в которой лирическая страстность и нежность сочетаются с темпераментом и фантастикой. Оркестровка не имеет, впрочем, самодовлеющего значения, хотя и представлена такой замечательной страницей, как «Танец огня». Одержимость большим чувством, во власти которого находятся герои балета, южная и знойная атмосфера разворачиваемого действия — все это как нельзя лучше воплотилось в музыке, проникнутой интонациями канте хондо. Во многих эпизодах балета чувствуются и размах и стихийная мощь, несколько неожиданная для того, кто знает предшествующие произведения композитора. На самом деле, это было органичным проявлением еще одной стороны его самобытной творческой натуры.

В период создания «Любви-волшебницы» Фалья был уже знаком со многими хореографическими новинками европейской музыки, он видел спектакли Русского балета, встречался с его руководителем С. Дягилевым. Однако он не последовал этому примеру и предпочел искать свой путь. Балет, сочинявшийся в Испании, отмечен особенной остротой восприятия национального. Фалья никогда не шел по линии наименьшего сопротивления, он раскрывал испанский характер в своем понимании, отрицая любые, даже самые популярные, штампы, создавая собственную традицию.

Балет имеет номерную структуру, что позволило композитору с легкостью составить из его музыки концертную сюиту. Некоторые из номеров очень кратки, являются всего лишь интермедиями, связанными с поворотными пунктами сценического действия. Большая же часть номеров балета широко развернута, это эмоциональные кульминации. По форме они несложны, но фактурная разработка богата и интересна, оркестр звучит отлично. Можно, конечно, указать на некоторую обособленность отдельных частей балета и недостаточную активность музыкальной драматургии. Впрочем, как это бывало не раз, красота и вдохновенность музыки с лихвой покрывают этот недочет.

Наиболее интересными номерами балета являются «Танец страха» и «Танец огня», а также три песни, в ко-



торых (особенно в «Песне любовной тоски») отчетливо слышится интонация канте хондо. Изложение музыкальной мысли в этих номерах широко и свободно, в то время как в других оно или фрагментарно, или непосредственно связано с деталями сюжетного развития.


«Танец страха» разворачивается на равномерном ритмическом движении баса. Мелодия звучит впервые у гобоя, в нее, точно неотвязное воспоминание, врываются краткие тревожные реплики. Их повтор усиливает эмоциональную напряженность музыки, развитие которой связано с неуклонным обогащением фактуры — прием, блестяще использованный впоследствии в «Болеро» Равеля. Такой чисто конструктивный прием разработки фольклорных элементов явился для Фальи новым. Вместе с тем его музыка обладает качеством психологической насыщенности и потому так сильно и непосредственно воздействует на слушателя, который может и не вникать в детали ее фактурного построения. Рационализм построения сочетается у Фальи с эмоциональностью.

«Танец огня» — один из шедевров Фальи. Эта темпераментная пьеса напоминает «Allegro barbaresco» Бартока, ибо в ней выражено древнее, архаическое музыкальное начало, воскресает стихийная мощь неотразимо захватывающего ритмического движения. Музыка имеет ориентальный характер, который вообще не чужд народной музыке Андалусии. Принцип развития во многом аналогичен предшествующей пьесе, но сила нагнетания еще больше, и в сочетании с яркостью мелодии и оркестрового наряда это создает впечатление фантастического и могучего нарастания. Замысел композитора был чисто оркестровым, но музыка «Танца огня» настолько выразительна, что не теряет своей впечатляющей силы и в фортепианном переложении. «Танец огня» вошел в репертуар многих пианистов.

Интересно отметить, что, когда появилась необходимость ввести в партитуру ритмические удары, которыми цыганки аккомпанируют своим танцам, композитор не вспомнил об испанских инструментах, он не пользуется даже кастаньетами, добываясь нужного эффекта при помощи традиционного оркестрового инструментария. Это говорит о стремлении к отказу от внешних этнографических деталей, свойственном Фалье.



«Танец огня» начинается зловещими трелями, нарастающими и затухающими, на которые наслаивается размеренное басовое остигато, а затем краткая мелодия андалусского характера. Она повторяется неоднократно, обрастает подголосками, делающими ее все более динамичной.

Далее, на фоне простейшего аккомпанемента в ритме  появляется новая мелодия, более

строгая по рисунку — диапазон ее ограничен квартой, но интонационно она чрезвычайно энергична. Эта мелодия повторяется и развивается по тому же принципу, что и первая, также достигает кульминации, затем следует возвращение первого раздела, а потом и второго. Другими словами, это простая форма типа А В А В, причем в динамическом развертывании, которое ощутимо больше чем в каком-либо другом номере балета. «Танец огня» занимает важное место в драматургии балета: стихийные, таинственные силы, играющие роль в развитии действия, выступают в нем с большей интенсивностью, чем даже в музыке призрака, где преобладает картинность. Танец заканчивается мощным втаптыванием, напором элементарных ритмических формул. Все это возникло не без влияния «Весны священной», хотя язык и стиль музыки Фальи совершенно иные. Гармония Фальи при всей своей оригинальности и красочности нигде не переходит в сферу, так поразившую слух современников в произведении Стравинского.

В общем «Танец огня» выделяется мрачно-фантастическим колоритом, размахом, сдерживаемым четкостью ритма. Строгая рационалистичность техники не привела, однако, к ослаблению эмоционального тонуса, а наоборот, помогла достичь огромного нарастания. Самый принцип построения в этой пьесе предвещает начало нового периода в творчестве Фальи.

Вокальные номера — это лирический центр балета; в них, естественно, гораздо меньше чувствуется конструктивность композиторского мышления. «Песня тоскующей любви» привлекает страстной возбужденностью мелодии чисто андалусского характера. Она звучит в однообразном по ритму сопровождении, в котором слышатся отголоски гитары.



31 Allegro (con dolor)

Yo no

se  
quí sien - to, ni

sé qué ne pa sa,

3 dim.

pp

mf

pp

«Песня блуждающего огонька» овсяна легкой грациозностью, она танцевальна по характеру, даже скерцозна. Мелодическая фраза повторяется неоднократно, фактура варьируется при сохранении оstinатной фигуры сопровождения.



Третий из вокальных номеров включен в большой оркестровый эпизод «Танец любовной игры» — это сцена кокетства Люсии с призраком. В оркестровке широко применяются *divisi* струнных, мелодия поручена вначале солирующему альту, она отмечена андалусской характерностью интонации и каданса. Колоритность звучания подчеркнута хрупкостью пассажей фортепиано. Все это подготавливает вступление голоса. Его мелодия прекрасно сочетается с красками оркестра, особенно утонченными в заключительном эпизоде. Мелодическое изящество оркестровых партий, обилие тонких артикуляционных оттенков и разнообразие штрихов струнных придает партитуре особую элегантность. Изысканность применения простых выразительных средств характерна для зрелого творчества Фальи. Примером тщательности и филигранности оркестрового письма может служить и партитура «Любви-волшебницы».

В литературе о Фалье отмечалось, что в двух последних вокальных номерах отчетливо выступают черты канте хондо. В «Магическом круге» композитор вступает в область старинных архаических ладов. В этих фрагментах ощутимо и влияние средневековой музыки, а может быть и некоторых страниц Дебюсси.

В музыке балета есть романтическая приподнятость тона, которая сочетается с живописностью, даже декоративностью. Известно, что сам Фалья был против таких определений, отстаивая чисто музыкальное качество своего творчества.

В этом нет противоречия — живописность его музыки является как свойство чисто музыкального образа — в формах мелодического изобилия и богатства гармонии.

Не все в балете обладает силой музыкально-драматического обобщения. Однако все сказано именно так, как этого хочет сам композитор, и воплощение образа доведено до завершенности. В истории испанской хореографии балет Фальи обозначил новую веху, он обогатил, вместе с тем, и интернациональный репертуар, особенно — концертно-симфонический.

Балет и опера Фальи могут быть сопоставлены не только по языку и фольклорным истокам, но и по романтическому звучанию музыки, сюжету и самому характеру сценического повествования. В период работы над ними Фалья проходил стадию национального романтиз-



7  
ма, который в Испании несколько запоздал, по сравнению с другими европейскими странами. В начале XX века это могло показаться несколько анахроничным. Но Фалья быстро прошел через этот период и в следующих произведениях оказался в сфере неоклассицизма.

Это могло быть связано с рационалистическими чертами облика композитора, но также и с влияниями музыкальной практики 10-х годов нашего столетия. Ведь даже у Дебюсси наметились конструктивистские тенденции (не случайно впоследствии Фалья включил в число своих любимейших произведений его сонату для скрипки с фортепиано), не говоря уже о Стравинском, который несколько позднее мог послужить непосредственным примером для испанского композитора. В 20-е годы Фалья имел возможность познакомиться с новыми течениями на фестивалях современной музыки, где он присутствовал в качестве гостя, а иногда и участника. Словом, было много причин для поворота, который наметился в его творчестве вскоре после создания балета «Любовь-волшебница» и проявился в полной мере в произведениях 20-х годов. Развитие его дарования было всегда связано с постановкой новых задач, неизменно увлекавших фантазию замечательного мастера музыки XX века.

Возвращаясь к балету, отметим, что, при всей красочности оркестровки, главным фактором выразительности является мелодия: как и в опере, она привлекает вдохновенной красотой. Мелодия, возникая в своей первозданности, окруженная колоритным сопровождением, многократно повторяется. Такой способ изложения мог бы быть назван примитивным, если бы не высочайшее качество самого мелодического материала, не безупречное мастерство композитора, его высокий интеллектуализм.

В балете «Любовь-волшебница» Фалья развил элементы андалусского фольклора с большой художественной силой и полнотой, и в дальнейшем не обращался к этому источнику.

Тотчас по окончании работы над балетом Фалья завершил «Ночи в садах Испании», начатые еще в Париже. Первым исполнителем этого произведения выступил молодой пианист Кубильо, игравший под управлением Арбоса. Успех был средним, может быть потому, что пианист не смог раскрыть новизны и своеобразия музыки.



Зато второе исполнение в Барселоне, где солистом выступил Р. Виньес, прошло совсем в иной атмосфере и положило начало широкой известности произведения, которое впоследствии играли А. Рубинштейн и многие другие крупнейшие пианисты.

Фалья дает в партитуре подзаголовок — «Симфонические впечатления для фортепиано с оркестром», точно определяя жанр и характер произведения: это не концерт в обычном смысле слова, хотя партия фортепиано богата и колоритна, находится на первом плане, а программное произведение, на что указывают и названия каждой из трех частей: «В Хенералифе», «Отдаленный танец», «В садах Сьерры Кордовы». Композитор живописует родную южную страну, любуясь богатством ее красок и образов.

Отсюда и характер музыкального языка, проникнутого, как этого требовала программа, андалусским характером. Партитура «Ночей в садах Испании» отмечена высоким и зрелым мастерством, композитор находит здесь новые оркестровые краски, во многом напоминающие те, которые привлекали внимание импрессионистов. Ко времени создания «Ночей» уже появились «Испанская рапсодия» Равеля и «Иберия» Дебюсси, они были отлично знакомы Фалье, он восхищался ими и оба произведения, в известной мере, направили ход его собственных поисков. Но надо отдать должное испанскому композитору в том, что он сумел найти и нечто новое, написал музыку, отмеченную всеми приметами его почерка.

Фалья проявил равное внимание и к фортепианной, и к оркестровой партиям. По тонкости рисунка, мастерству использования инструментов это одна из лучших партитур композитора, быть может, даже высшее достижение того периода, когда он предпочитал большой состав оркестра и оставался в сфере андалусского фольклора. Это также самое крупное из его оркестровых произведений и одно из немногих, не связанное с каким-либо сценическим сюжетом (что не помешало в дальнейшем поставить балет на основе музыки «Ночей»).

Первая часть переносит в знаменитые сады Хенералифе с их цветниками, бассейнами, фонтанами и водоемами, раскинувшимися рядом с Альгамброй, на том же самом Красном холме. В музыке есть чисто импрессионистическая пейзажность, почти полностью свободная



от жанровых элементов, партитура отличается тонким и экономным использованием деталей, при всей своей колоритности не приобретающих, однако, самодовлеющего значения.

В подробностях фортепианного изложения, в гармоническом письме (например — в ходах параллельными трезвучиями и полными аккордами) многое напоминает письмо Дебюсси и Равеля, и это не случайно — ведь они, создавая великолепные произведения на испанскую тематику, во многом исходили в технических приемах из фольклорной специфики; их опыт имел для Фальи важное значение, особенно в эпоху создания «Ночей».

Композитор сам писал, что «молодое испанское музыкальное творчество обязано братской нации»<sup>1</sup>, выделяя особо Дебюсси. «Сможет ли тот, кто беспристрастно и с полной добросовестностью составляет суждение о современном новаторском движении в европейской музыке, отрицать, что творчество автора «Пеллеаса» могущественно определило исходную точку этого движения?»<sup>2</sup>. В статье «Клод Дебюсси и Испания» он утверждает, что французский мастер «в известной мере дополнил открытия маэстро Фелипе Педреля в сфере ладовых богатств и возможностей, заключенных в нашей музыке»<sup>3</sup>, и что изучение его гармонического языка и стиля может многое дать испанскому композитору. А это прямо подводит и к пониманию особенностей гармонического письма самого Фальи в период создания его знаменитых «Ночей».

В «Хенералифе» сначала дана как бы зарисовка пейзажа, для воссоздания которого композитор пользуется краткой и фрагментарной темой несколько общего характера. Изысканность гармонии, логично сконструированной и колоритной, всегда «слышимой», тонкость оркестровых красок, оттеняющих хрупкость, иногда нервное звучание фортепиано — все это создает поэтичную картину южной ночи.

Уже первые такты, где тема звучит в тремоло *sul ponticello* у альтов, дублированных арфами, вводят в атмосферу этой части. Возможно, что самая идея «Ночей» возникла не без воспоминания о «Ноктюрнах» Дебюсси,

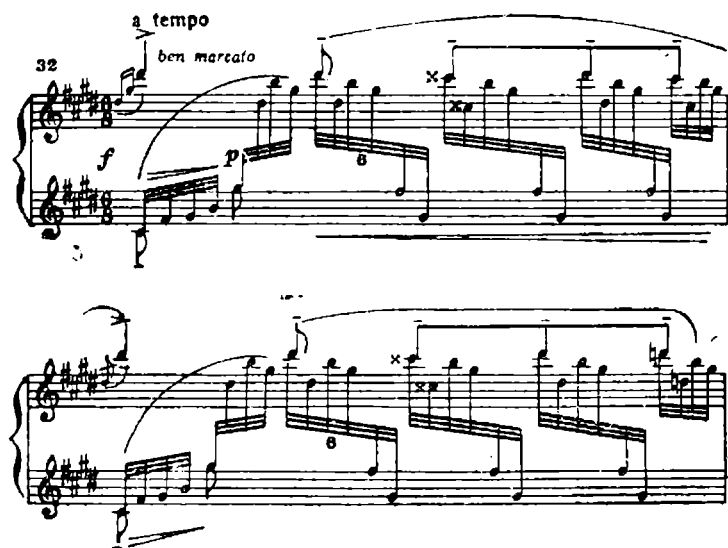
<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке, с. 35.

<sup>2</sup> Там же, с. 33.

<sup>3</sup> Там же, с. 48.



а может быть — второй части «Иберии». Переключка образов (не музыки!) здесь несомненна. На этом трепетном и несколько таинственном звучании появление темы в верхнем регистре фортепиано воспринимается как нечто прекрасное и поэтическое. В спокойное течение музыки неожиданно врываются отзвуки танцевальных кадансов, но они не нарушают общей атмосферы этой ночи.



Нет возможности описать богатство оркестровых красок, их переливы и контрасты. Развитие приводит к *Tempo giusto*, где в широких *divisi* струнных, в звучании гобоя, английского рожка и кларнетов появляется новый мотив. Типично импрессионистический оркестровый прием применен композитором с большим вкусом. Что касается самого мотива, то в нем есть подчеркнутая архаичность, связанная с теми истоками андалусской народной музыки, о которых композитор говорит в статье, посвященной канте хондо. Фортепианное изложение мелодии интересно использованием тембровых возможностей инструмента.

Новый элемент — *Roso calmo* — занимает в партитуре сравнительно небольшое место, но он вносит в музыку



важный контраст ярко выраженной танцевальности, подготавливая репризу, где фактура значительно изменена. Основная роль передана здесь фортепиано, скрипки дублируют его главную интонацию. Это приводит к драматической кульминации, за которой непосредственно следует кода — призрачная, истаявающая, снова напоминающая о влияниях импрессионизма, но, пожалуй, несколько более осязаемая в своей звукописи.

Характер второй части определен самим ее названием — «Отдаленный танец». Он выражен уже в начальных тактах альтовой партии, в мелодическом рисунке двух флейт. Композитор мастерски использует традиционные ритмико-интонационные формулы, приобретающие в его изложении индивидуальный облик. Фортепиано органично включено в оркестровую ткань особенно в том эпизоде, где начинаются пассажи ломаных октав. Это движение вносит в оркестр (почти полного состава) элемент живой пульсации. В основе музыки второй части лежит типично испанская мелодическая формула. «Отдаленный танец», по конструкции значительно проще первой части, танцевальность выражена отчетливо, но без излишнего подчеркивания жанровых особенностей, краски, даже в кульминации, положены не слишком густо.

Разбег фортепианных пассажей, в основе которых лежит типичная испанская интонация, вводит в финал цикла («В садах Сьерры Кордовы»), где танцевальное начало приобретает большую динамическую устремленность. В первой, подчеркнуто диатоничной теме господствует стихия стремительного, четко организованного движения. Значительная часть этого фрагмента построена на унисонных пассажах фортепиано в высоком регистре, четко выделяющихся на оркестровом фоне. В «Ночах» вообще заметно пристрастие композитора к проведению мелодической линии фортепиано, без аккордовой поддержки, как в октавных пассажных удвоениях, так и в триольных ломаных октавах — это преобладающие у него формы фортепианной техники. В *Allegro moderato* партия фортепиано вновь приобретает орнаментальный характер, причем особое значение имеют здесь повторы краткой и энергичной интонации в верхнем регистре, в чем снова чувствуется близость к особенностям мелодического стиля канте хондо. В финале используется техника разработки отдельных звеньев, что,



по мнению Фальи, должно воссоздавать национальный характер музыки.

Здесь господствует концертно-виртуозное начало. Но, в отличие от старших современников, в основе лежит не импровизационность, а строгость конструкции и объективность повествовательного тона.

Во втором разделе появляется краткий, энергичный, как бы втаптывающий мотив. Впрочем в музыке есть и лирическое начало, выступающее в широко развитом эпизоде *Poco liberamente, con espressione*, построенном на характерном чередовании метроритмов  $\frac{6}{8}$  и  $\frac{3}{4}$ . Затем следует краткое, более спокойное по темпу и эмоциональной напряженности напоминание о начальных пассажах. Но это уже конечная фаза развития, завершающаяся спокойным истаянием Коды — отзвуки праздника затихают в ночной тиши.

Пейзажные зарисовки соседствуют в «Ночах» с танцевальными эпизодами, что еще раз напоминает о партитурах импрессионистов, хотя национальная характерность музыки Фальи переносит в иную сферу. Создание «Ночей» имело принципиально важное значение для их автора, и для всей испанской музыки: идеи возрождения воплощались в форме крупного инструментального произведения, основанного на индивидуальном претворении народных элементов.

Партитура «Ночей» — свидетельство высокого мастерства разработки материала, здесь было найдено много приемов, которые могли быть применены и в других произведениях. Но Фалья постоянно искал новые возможности, и в этом отношении оказался впереди многих из своих коллег, обращавшихся к уже достигнутому и успокаивающимся на этом.

Разумеется, пути становления национальных школ очень различны, они не исключают и непосредственной разработки фольклора. Однако опыт таких композиторов, как Барток, Яначек, подсказывал, что есть иные возможности более глубокой и интенсивной разработки народных традиций, и Фалья следовал их примеру, обогащая свою технику письма, выходил на путь широкого понимания национального. В этом отношении его путь приобретал особое значение в испанских условиях первых десятилетий XX века, указывая на широкие возможности развития родного искусства. Его дальнейшая



эволюция была прервана трагическими событиями 30-х годов, надолго приостановившими рост передовых демократических устремлений испанской культуры.

Создание «Ночей» еще раз подтвердило стремление Фальи к жанровому разнообразию: он ставил своей целью обогащение испанской музыки во всех формах и жанрах, решал эту задачу планомерно и настойчиво, с неизменной требовательностью к себе. Будь то опера, балет, либо обработки народных песен,— все делалось им мастерски, в полную меру сил, и потому ему посчастливилось внести такой весомый вклад в испанскую и мировую культуру. Таким вкладом явились и «Ночи в садах Испании», которые ряд исследователей считают высшим достижением композитора. Это произведение Фальи действительно обладает высокими художественными достоинствами. Оно обозначило новый этап в композиторском развитии народно-творческой традиции испанской музыки.

В 1915 году Фалья совершил первую поездку в Гранаду — вместе с Дягилевым и Стравинским, которые были хорошо знакомы ему по Парижу. У Дягилева возникла идея о хореографическом воплощении «Ночей», но он не смог увлечь композитора, в ответ на это Фалья предложил написать новое произведение. Композитор приступил к работе, ее конечным результатом явился балет «Треуголка», поставленный дягилевской труппой.

Первоначально была написана музыка пантомимы «Коррехидор и Мельничиха» на сюжет новеллы П. де Аларкона, появившейся в свет еще в 1874 году. Либреттистом Фальи вновь стал Мартинес Сьерра. Премьера состоялась в Мадриде 7 апреля 1919 года, публика приняла спектакль хорошо, он понравился и Дягилеву, который просил композитора лишь об отдельных поправках. Однако в это же самое время Дягилев предлагал Фалье написать балет на темы Перголези. Фалья отказался. Как известно, мысль Дягилева подхватил Стравинский, создавший «Пульчинеллу».

Ко времени работы над «Треуголкой» относится реализация еще одного, довольно странного замысла — комической оперы «Роковое пламя», в которой музыка складывалась из фрагментов шопеновских произведений. Сочинением этой оперы Фалья выразил свою любовь к Шопену, но его произведение не вызвало интереса у те-



атральной дирекции, опера не была поставлена, мало того она совершенно неизвестна — даже испанским исследователям творчества композитора.

В 1918 году Фалья написал большую фортепианную пьесу — «Фантазия Бетика» (Baetica — римская провинция в южной Испании). Она отличается и от «Четырех испанских пьес», и от «Ночей в садах Испании»: это широко написанная фреска. Можно сравнить ее с «Наваррой» Альбениса, но это не вполне точно, даже если говорить только о чисто пианистической стороне произведения. Истоки ведут не к неолистианству, а к гитарной виртуозности, с которой и связаны и пианистические формулы «Фантазии»: вся специфичность ее письма возникла из гитарных импровизаций, в которых страстность и своеволие подчиняются четкой ритмике. В звуковую стихию наигрышей органично вплетаются напевы канте хондо, и все сливается в музыкальном апофеозе Андалусии.

С первых же тактов слушатель вступает в мир звучащий андалусской гитары. Музыка приобретает все более напряженный, почти исступленный характер, в котором нарастание эмоции сковано неизменной строгостью ритма. Биевание ритмического пульса не нарушается и в следующем, более прозрачном скерцообразном эпизоде. Напев канте хондо приобретает характер возбужденной декламации. Ритмическая импульсивность нарастает, что подчеркнуто появлением полиметрических последований.

Неожиданный контраст вносит Интермеццо, с его простой диатонической мелодией, звучащей на фоне гармонической фигурации. Реприза повторяет первую часть почти без изменений.

«Фантазия Бетика» — своеобразное произведение, интересное мастерством композиторской работы, умением строить большие эпизоды на развитии немногих элементов — материал расходуется без расточительства. Вместе с тем, это интересная концертная пьеса, ясно выраженного локального характера. Легко представить, что она запечатлела непосредственные впечатления от игры гранадских гитаристов. Возможно также, что идея фортепианного претворения элементов их импровизаций возникла при воспоминании о вдохновенном исполнении испанской музыки А. Рубинштейном. «Фантазия Бетика» была написана по заказу пианиста, посвящена ему и оста-



лась в наследии Фальи самым крупным сольным произведением для фортепиано.

Сочинение «Фантазии Бетика» не отвлекло композитора от работы над балетом «Треуголка».

Премьера была показана Дягилевым в Лондоне 22 июля 1919 года. Были привлечены лучшие силы: в спектакле танцевала Т. Карсавина, хореографом был Л. Мясин, дирижер — Э. Ансерме, художник — П. Пикассо. Это явилось художественным событием, много значившим и для самого Дягилева, так как спектакль помог ему выйти из критического состояния, в котором он оказался в годы войны.

По содержанию балет незатейлив — в нем рассказывается забавная история о том, как немолодой Коррехидор решил приударить за красивой мельничихой и как она вместе со своим мужем посмеялась над незадачливым поклонником. Эта забавная история разворачивается на фоне сочно написанных бытовых сцен, полных жизни и движения. По сравнению с первым балетом Фальи сценическая разработка здесь богаче. Самая конструкция балета значительно сложнее, чем в «Любови-волшебнице», построенной, в основном, на чередовании отдельных, закругленных по форме номеров, чередующихся с небольшими интермедиями. В «Треуголке» больше непрерывности развития и связи с хореографическим действием, сопоставления номеров разнообразней по характеру связей и контрастов.

Новый балет отличался от предыдущего и по музыкальному языку, в котором уже нет андалусской характеристики. Это связано с образным содержанием, не требовавшим от композитора эмоциональной углубленности, которая часто связывалась им с традицией канте хондо. Конечно, музыка «Треуголки» также чисто испанская, но это иной план воплощения национального начала по сравнению с «Любовью-волшебницей». В ней есть и некоторые эпизоды, где локальный колорит почти не ощущим. Музыкальный язык «Треуголки» довольно изощрен, гармонии приобретают большую остроту, оркестровка изобилует интересными находками.

В партитуре «Треуголки» много жанрово изобразительных эпизодов, к числу которых принадлежит Интродукция, где звучания литавр и труб чередуются с лирической песней. Затем следуют танцы и пантомимы, в ко-



торых выступает романтическая Испания с ее типическими ритмами и интонациями, формами гитарного сопровождения, трактованными подчас довольно традиционно. Но разработка повсюду тонкая и изобретательная. В танцевальные сцены органично включены элементы пантомимы, где музыка становится воплощением жеста и движения. Это качество возникло и утвердилось под влиянием сотрудничества с Дягилевым.

Примером большого, широко развернутого построения может служить «Танец мельничихи» (написанный по просьбе Дягилева в необычайный для Фальи срок — 24 часа). Он построен на ритме фанданго. Вначале слышатся гитарные наигрыши, слегка оттененные диссонирующим сочетанием мажора и минора. Общий капризный характер подчеркнут сменами метроритма, легкостью рисунка оркестровой фактуры, изяществом мелодии:



В комически серьезном танце Коррехидора все размерено и точно определено, все как бы приземлено, прозаично. В дальнейшем в музыке обрисован ряд комических происшествий, она становится изысканно капризной, изящество сочетается с остротой ритмов и обилием украшений, с отдельными неожиданно лапидарными мотивами. Выразительно заключение I акта с повторением отрывков из «Танца мельничихи».



Мелодическое изобилие, ритмическая живость и образность музыки «Треуголки» имеют вполне самостоятельную художественную ценность (что и дало возможность составить концертную сюиту). Однако, по существу, музыка балета сценична, тесно связана с развитием хореографического действия: границы между отдельными номерами угадываются не всегда четко, в музыке меньше песенной распевности, так пленяющей в первом балете Фальи.

В начале II акта («Ночь на св. Хуана»), где на первом плане песни и пляски крестьян, пришедших на мельницу, — звучит светлая танцевальная музыка, отголоски сегидильи, и с ними снова выступает романтическое испанское начало. В живой картине пленяет красота мелодии и легкость движения. Типичная гитарная интермедия вводит в «Танец Мельника», в котором энергичские фразы чередуются с лирическими напевами. Дальше — появление альгвасилов, уводящих Мельника по приказу Коррехидора. Мельничиха остается одна, бьет часы с кукушкой — изящный политональный эпизод: терция H-dur на фоне фигурации в C-dur. Тишина ночи, успокоение, но за ними новый разворот комической интриги балета — появляется влюбленный Коррехидор, охарактеризованный грубоватой фанфарной мелодией, за которой следует его комический, почти гротескный танец.

В последующем изложении музыка приобретает порой иллюстративный характер, но не настолько, чтобы утратить самостоятельное значение. Все это живо, полно движения, соответствует быстрой смене событий. Фалья умеет сценически обыгрывать характерные обороты, например — гитарные наигрыши, для того, чтобы подчеркнуть ситуацию, и делает это с большим тактом и мастерством. Гитарные наплывы звучат темпераментно, но и несколько комично в своей помпезности, так непохожей на то, что происходит на сцене.

Оживление достигает предела при появлении толпы народа, привлеченного шумом и возней на мельнице. Здесь вступает в свои права организующая сила четкого ритма, создающего основу для построения сцены, полной непринужденного веселья. В музыке проявился яркий комедийный темперамент, который трудно было предположить у автора «Любви-волшебницы». Казалось, что именно романтические сюжеты наиболее свойственны его



дарованию, но «Треуголка» раскрыла в нем иные черты и возможности. Можно даже сказать, что в известной степени балет подводит к созданию шедевра Фальи и всей новой испанской музыки — «Балаганчика мастера Педро».

В целом в музыке «Треуголки» появилось много нового для композитора. Речь идет об обогащении арсенала средств сценической и музыкальной выразительности. А самый балет интересен как свидетельство намечающегося поворота Фальи к неоклассицизму. Появление «Треуголки» в репертуаре Дягилева не случайно, а символично: оно говорит о росте внимания к его автору во всем мире, во всяком случае — о росте международного признания новой испанской музыки.

Фалья говорил, что Равель воссоздает испанский характер «посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-мелодических и орнаментальных особенностей нашей народной музыки»<sup>1</sup>. Это свойственно и испанскому композитору, но если раньше он пользовался этим приемом для создания широких мелодических построений, то в «Треуголке» свободное применение этого приема значительно увеличивает диапазон выразительности технических средств. Композитор уходил все дальше от примитивного понимания фольклорности, которое в Испании имело немало сторонников.

Музыка балета сверкает блесками народного юмора и привлекает богатством композиторской фантазии. Фалья стремится идти в ногу со временем, осваивает новые технические приемы, но нигде не отказывается от требований своей индивидуальности.

К этому надо прибавить еще дисциплинированность композиторского мышления, которая сказывается не только в деталях голосоведения, оркестровки и формы, но и в связанности отдельных фрагментов музыки действием. Балет воспринимается как музыкально-драматургическое целое. И это также явилось завоеванием композитора.

Фалья свободно пользуется различными техническими средствами и приемами. Так, подчас он почти точно вос-

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке, с. 90.



производит гитарные наигрыши, усложненные диссонирующими звучаниями, проходящими нотами или игрой регистров. Иногда это краткая экспрессивная фраза, почти вскрики, напоминающие о «Петрушке». Большую роль играет смена метроритмов — характерный для того времени прием, особенно часто встречающийся у Бартока. Фалья любит и вводит в партитуру свободно льющиеся песенные мелодии. Есть и примеры построения целой сцены на одном элементе гитарного наигрыша. Словом, партитура складывается из разнообразных элементов, причем в ином сочетании и претворении, чем это было в более ранних произведениях испанского мастера.

Интересно привести в этой связи слова Стравинского, сказанные после премьеры «Треуголки»: «...я сказал ему, что наилучшие в его партитуре места необязательно «испанские», я знал, что это замечание произведет на него впечатление»<sup>1</sup>.

В партитуре «Треуголки» композитор проявил качество настоящего оркестрового мышления, музыка балета много теряет в фортепианном переложении. В этом отношении он пошел дальше своих старших современников, у которых преобладало пианистическое начало: он был первым из испанских композиторов, кто овладел средствами оркестровой выразительности и, больше того, выработал свой собственный почерк.

Это было связано с личными особенностями, но и с тем, что он вступил в новую историческую эпоху. Испанское возрождение начиналось в последние десятилетия прошлого века, оно во многом использовало опыт его национальных школ, в частности — русской, и традиции позднего романтизма, которые оказались столь важными для Альбениса и Гранадоса, а на определенном этапе — и для Фальи. В дальнейшем развился интерес к французскому импрессионизму, к художественным исканиям XX века. Все это сыграло важную роль в эволюции Фальи, оставшегося верным идее возрождения, но развивавшего ее в духе тех новых устремлений, которые все больше овладевали его композиторским сознанием.

В известной мере это проявилось и в эволюции дру-

<sup>1</sup> Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 101.



гих национальных школ европейской музыки, в частности — чешской (Мартину) и венгерской (Барток). Названные композиторы также стремились к освоению широкого круга новых технических средств, в этом отношении испанская музыка не составляла исключения. Не случайно произведения Фалья занимали во второй половине 20-х годов видное место в программах фестивалей современной музыки, а сам он, особенно после создания «Балаганчика» и Концерта, постоянно упоминался в кругу ее виднейших представителей.

Все это имеет прямое отношение к «Треуголке», которая остается одним из интересных произведений музыкального искусства своего времени, изобилующим творческими находками, жизнерадостным и по-настоящему национальным.

В 1922 году Фалья переехал в Гранаду и поселился вместе со своей сестрой в небольшом домике на улице Антекеруэла. Из окон, с террасы открывался прекрасный вид на воспетую им гранадскую землю, но, странное дело, теперь его фантазия стремилась в Кастилию, черты которой воскресают и в «Балаганчике», и в Концерте для клавесина — главных произведениях гранадского периода.

Одним из близких друзей композитора стал в эти годы поэт Гарсиа Лорка, человек высокой музыкальной одаренности. В его доме часто устраивались спектакли, в подготовке которых участвовал и Фалья. Спектакли сопровождалась музыкой Стравинского, Дебюсси, Равеля, Педреля, Альбениса. Вероятно, поэт познакомил Фалью с гранадскими исполнителями канте хондо, которое композитор ценил все больше, хотя в своем творчестве уже уходил от андалусского фольклора.

В 1922 году они провели в Гранаде большой конкурс канте хондо. К этому конкурсу Фалья выпустил уже известную нам брошюру с изложением своих взглядов на природу канте хондо и его происхождение, а также высказал соображения о связях фольклора с композиторским творчеством. Он писал: «Существенные элементы музыки, источники вдохновения — в народе. Но я против музыки, которая основывается на стремлении к фольклорной аутентичности. Мне кажется, напротив надо обращаться к естественным источникам, живости звучания, ритмам, использовать их в их сущности, но не в их



внешних приметах. Для народной музыки Андалусии, например, надо идти очень глубоко, чтобы не сделать карикатуру из музыки. В Испании каждая область имеет свою. В эту она была принесена цыганами, в ней есть элементы, которые идут и от индусской музыки»<sup>1</sup>.

В новых работах композитор следовал этим взглядам. Произведения Фалья вызвали похвалу Стравинского, отошедшего в ту пору от прежнего отношения к фольклору. Можно даже говорить о некоторой общности их взглядов, хотя Фалья никогда не порывал полностью с фольклорной традицией.

Фалья основал в Гранаде симфонический оркестр, объединив в нем лучших местных педагогов, и концертировал с ним в различных городах, исполняя классические и современные произведения. Концертами дирижировал его ученик Э. Альфтер, ставший впоследствии одним из видных испанских композиторов. Само собой разумеется, что Фалья постоянно выступал и в качестве исполнителя собственной музыки, в частности — фортепианной партии «Ночей в садах Испании». В то же время первые годы жизни в Гранаде были заполнены обдумыванием и воплощением замыслов новых произведений.

Первым из них явился «Балаганчик мастера Педро», написанный по заказу княгини Полиньяк для ее кукольного театра, для которого среди прочего инсценировались и новеллы Сервантеса, вдохновившие композитора в работе над «Балаганчиком». Вместе со своим другом он ездил в Севилью, где 23 марта 1923 года состоялось концертное представление «Балаганчика». На репетициях Фалья пробовал дирижировать и приобрел некоторый опыт, давший ему возможность впоследствии выступить с исполнением своей музыки.

25 июня «Балаганчик» был представлен в Париже, в салоне Полиньяк. В спектакле участвовала В. Ландовская (партия клавесина). Фалья близко познакомился с этим инструментом в Толедо, где осматривал большую коллекцию клавесинов, играл на них, заинтересовался и звучностью и техническими возможностями. Отсюда — появление этого инструмента в «Балаганчике» и сочинение Концерта для клавесина. Парижский спектакль был

<sup>1</sup> Цит. по журн.: «Revue musicale», 1925, juillet, p. 98.



обставлен хорошо, прошел с большим успехом, публика требовала повторения, но исполнители, обиженные тем, что княгиня не пригласила их на банкет, устроенный в честь премьеры, отказались повторить его. Это далеко не единственный случай «аристократического» пренебрежения к артистам.

Первое публичное исполнение «Балаганчика» состоялось 13 ноября 1923 года под управлением автора. «Балаганчик» исполнялся затем на многих фестивалях, в том числе «Международного общества современной музыки» в Цюрихе. Весною 1926 года праздновалось 50-летие композитора в парижском театре «Комической оперы», были даны в один вечер «Короткая жизнь», «Любовь-волшебница» и «Балаганчик». Сулоага написал декорации. Он и Фалья принимали участие в спектакле — вели кукол.

Вот, вкратце, содержание произведения Фальи. Дон-Кихот в балаганчике мастера Педро смотрит спектакль марионеток — волшебнo-рыцарскую историю о любви Дона Гайфероса, которая была некогда воспета в старинном испанском романсе. Фабула очень проста — это рассказ о том, как доблестный рыцарь освобождает возлюбленную, томящуюся в мавританском плену. Действие разворачивается на двух сценических площадках — на первой находится Дон-Кихот и другие зрители, на второй — марионетки. Спектакль вызывает ярость Дон-Кихота, он вступает за влюбленных, нападает на их «врагов», а вместе с тем разрушает и весь театр мастера Педро.

Музыка детально воспроизводит действие, рисуя небольшие картинки, в которых отчетливо чувствуется поворот к неоклассицизму. Работая над «Балаганчиком», Фалья углубился в изучение испанской музыки XV—XVI столетий, изучил работу Педреля *Hispania Schola Musica Sacra*, органную и бытовую музыку, что и определило характер языка и стиля этой партитуры. Испанские музыковеды отмечают здесь три стилистических пласта: песни ночных сторожей, романсеро, пение Дон-Кихота в финале пьесы. В целом это органичное преломление новых для композитора интонаций, соответствующих сюжету произведения.

«Балаганчик мастера Педро» имеет авторский подзаголовок «Музыкальная и сценическая редакция эпизода



приключений благородного рыцаря Дон-Кихота Ламанчского, рассказанных Мигелем Сервантесом». В посвящении сказано: «Это произведение сочинено во славу Мигеля Сервантеса, и автор посвящает его г-же графине Эд. де Полиньяк».

Из авторских слов можно судить о том, что его произведение целиком вдохновлено испанской художественной традицией, вводит в сферу Кастилии. При этом следует помнить, что «Балаганчик» написан в духе новой концепции, которая все больше увлекала Фалью. Речь идет об отказе от фольклорности, даже в той форме, которая была свойственна его более ранним произведениям, ради более обобщенного воплощения национальных образов и характеров.

«Балаганчик» не раз упрекали в модернизме, видели в его музыке кризисные черты, считали, что композитор потерял свойственную ему раньше эмоциональность. К такому выводу приходили, сравнивая «Балаганчик» и «Любовь-волшебницу». Едва ли это правильный путь для понимания сущности одного из самых оригинальных созданий Фальи, путь которого напоминает творческую биографию Дебюсси. И тот пришел к такому произведению, как «Ящик с игрушками», не потеряв индивидуальных качеств. Можно сопоставить «Балаганчик» и с «Историей солдата» Стравинского. Однако все это не объясняет главного: «Балаганчик» — типично испанское произведение, путь к нему был для Фальи органичным, оно отмечено высокими художественными достоинствами, подлинной оригинальностью стиля.

«Балаганчик» — произведение оригинальное по форме и сценической конструкции. Мы уже говорили, что действие разворачивается в двух планах — в кругу зрителей и в кругу марионеток. Связующим звеном между ними выступает мальчик, поясняющий ход действия и обращающийся к публике. Так сложилась музыкально-сценическая конструкция — чередование пояснительных слов и кукольного действия, прерываемого и в конце полностью нарушенного вмешательством Дон Кихота. Трудно связать это чередование небольших, следующих друг за другом без перерыва сценок, с какой-нибудь традиционной музыкальной формой, пожалуй наиболее полное представление о жанре дает авторское название — «Балаганчик».



При всей комедийной остроте этого произведения, оно далеко от буффонады, которую усматривали в нем некоторые критики. В музыке есть терпкость, даже суровость — ведь это история не столько Мелисендры и даже не Мастера Педро, а в сущности Дон-Кихота, которому в спектакле уделено столько внимания. Исконно кастильское прекрасно сочетается с несколько аскетической, неоклассической фактурой и приемами письма, показавшимися слушателям неожиданными. Но это также был Фалья, только раскрывший другие стороны своего дарования.

В музыке «Балаганчика» много типично испанских элементов, которые приобретают объективное значение новых норм стиля Фалья. Он шел к его кристаллизации, отходя даже от концепции «воображаемого фольклора», то есть вольного развития отдельных элементов. Как уже говорилось, он избегал повторения и в каждом из своих произведений решал новые задачи. «Балаганчик» и Концерт для клавесина явились последними звеньями в этой цепи. Здесь не обошлось, правда, без воздействия идей Дебюсси, создателя «Иберии», одной из самых интересных партитур начала века.

Фалья придавал большое значение внешности появившихся персонажей (Дон-Кихот, Педро, Мальчик) и предпослал партитуре подробные описания, заимствованные у Сервантеса. Кроме того, он охарактеризовал и необходимую, по его мнению, исполнительскую манеру. Все это говорит о том, что он стремился всеми средствами подчеркнуть необычный характер «Балаганчика», избежать оперности, совершенно чуждой духу и характеру произведения, не предназначенного в сущности для большого театрального зала. Композитор точно учитывал обстановку, в которой должна звучать его музыка, написанная для камерной эстрады, где могли спокойно разместиться и куклы и немногочисленные исполнители. В такой обстановке «Балаганчик» исполнялся неоднократно, при знакомстве с ним необходимо помнить об его жанровых особенностях.

Начало — *el pregón*<sup>1</sup> — род небольшого пролога: инструментальное вступление и речитатив без сопровожде-

<sup>1</sup> *El pregón* — провозглашение, оповещение (исп.).



ния — Педро зазывает зрителей в свой театр. Испанское начало проявляется с первых же звуков, в отдельных интонациях и мелодическом орнаменте. Но самобытный характер, суровую архаичность музыки создает подчеркнутая мерность сопровождения ударных, фон, на котором звучит мелодия, лишенная гармонической поддержки.

Монотонный наигрыш неожиданно оживлен нижним форшлагом, напоминает звучность волынки, его несколько гротескный колорит сразу вводит в необычную атмосферу произведения. Следующий далее речитатив Педро интонационно проще, но и в нем есть тонко подчеркнутая характерность — мелодические «завитки» в двух придаточных предложениях. Композитор предпочитает ограничиваться намеками на немногие фольклорные детали.

Мы входим в «Балаганчик» и там, как положено, слушателям предлагают увертюру. Это — «Симфония мастера Педро», небольшая оркестровая пьеса оживленного характера, написанная в традициях старинной музыки, с той инкрустацией новых приемов (главным образом — политональных), которые характерны для неоклассицизма 20-х годов.

Увертюра идет в непрерывном ритмическом движении, в C-dur, колористически обогащенном тональными сдвигами и напластованиями. Фальша не злоупотребляет этими возможностями и потому даже простейшие из них (вроде появления звука *des* на фоне арпеджио в C-dur) производят свежее впечатление. Музыка пьесы, построенная в основном на формулах общего типа, обладает и специфически испанскими чертами. Это не больше чем намек на фольклор, но и его достаточно, чтобы сделать симфонию не просто стилизацией каких-то общих музыкальных форм, но вступлением к старинному испанскому представлению, разворачивающемуся в присутствии благородного рыцаря Дон-Кихота. Мы имеем в виду середину «Симфонии», где в разбег общих форм движения врываются упругие ритмы танца, оттененные изящными каденционными оборотами. Эти ритмы, подчеркивающие почвенность музыки, и завершают симфонию. Для нас они — один из примеров нового решения проблемы национального колорита, так остро стоявшей перед испанскими композиторами.



34 Allegro, ma molto moderato e pesante



Далее начинается центральная часть пьесы, разыгрываемой марионетками, рассказывающая об освобождении Мелисендры. И сюжет, который принадлежит к числу популярных в народном творчестве, и идея перенести слушателя в старинный балаганчик — все говорит о стремлении композитора воссоздать испанский, точнее сказать — кастильский колорит, причем без чисто фольклорных элементов. В музыке марионеток можно найти скорее элементы старинных романсов и каденционных оборотов, чем характерные и общеизвестные интонации и ритмы испанского фольклора. А если они и появляются, то лишь в качестве строительной детали звуковой конструкции (как в 4-й картине «Пиренеи», где типический гитарный наигрыш хоты, взятый в самой абстрактной форме, создает образ скачки). И лишь когда в действие активно включается Дон-Кихот, в музыке начинают звучать характерные, эмоционально насыщенные интонации.

Голос Мальчика, который — согласно авторской ремарке — должен петь в манере народного *pregón*, вводит



в содержание 1-й сцены «Двор Карла Великого». Здесь введен еще один большой речитатив, идущий без сопровождения. Лишь далее, во время комментирования событий, голос Мальчика звучит на фоне простейшего ритмического аккомпанеента ударных. Подчеркнутая примитивность этого приема создает атмосферу балагана. Однако действие сопровождается более изысканной музыкой архаического плана. В этом есть элементы декоративности, вполне уместные в музыке марионеточного представления. Понимание композитором специфики жанра выработалось возможно на тех кукольных спектаклях у Гарсиа Лорки, где Фалья нередко выступал в роли музыкального оформителя, либо ведущего марионеток.

Новый речитатив Мальчика вводит во 2-ю сцену («Мелисендра»), героиня которой томится в плену, в башне города Сенсуэла. Музыка также стилизована и иллюстративна, пожалуй, даже больше, чем в 1-й сцене. В начале звучит напев романса «Conde Cagros», печально-сурового характера, с чередованием размеров  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{6}{8}$ . Он изложен в строгой, по большей части двухголосной фактуре. Монотонность напева нарушается кратким тревожным эпизодом — хроматическим вскриком, пунктирным ритмом — точно найденным иллюстративным приемом, рисующим испуг героини. Далее — рассказ Мальчика становится слишком изысканным, что вызывает реплику хозяина балаганчика, мастера Педро, чисто испанскую по характеру. Эти несколько тактов уточняют место разворачивающегося действия.

В 3-й сцене рассказывается о наказании влюбленного Мавра, посмеявшего поцеловать прекрасную Мелисендру. В музыке появляются утонченные орнаментальные интонации, прерываемые резкими аккордовыми акцентами, передающими звуки палочных ударов. Сцена написана с исключительным мастерством обыгрывания лаконичной детали, что вообще свойственно партитуре «Балаганчика» и, возможно, идет от «Истории солдата» Стравинского.

Краткий речитатив Мальчика предшествует 4-й сцене — «Пиренеи». Музыка рисует скачку Дона Гайфероса, спешащего на помощь к Мелисендре. Как уже говорилось, здесь преобладает типичный триольный ритм гитарного наигрыша. Это пример лаконизма письма, бла-



годаря строгому ограничению круга выразительных средств, приобретающего аскетический характер. При всей картинности, музыка требует комментариев, которые и даются Мальчиком во второй части сцены. Фалья точно чувствует момент для введения голоса комментатора, поэтому ход действия понятен во всех деталях, несмотря на почти кинематографическую быстроту смены отдельных сцен, что воспринимается как важная особенность произведения.

5-я сцена — «Бегство» — также отмечена лаконизмом построения и средств выразительности. Вначале — ожидание Мелисендры — средневековый романс, полнозвучные аккорды лютни, затем, при поднятии занавеса, одноголосный диатонический напев, приводящий к краткому двухголосному эпизоду. Затем снова лютневые аккорды, завершающие картину романса:



Бегство влюбленных идет на фоне триольного движения. Мальчик поясняет происходящее на сцене. В зрительном зале разворачивается небольшая интермедия — новые критические замечания мастера Педро и нарастающее недовольство Дон-Кихота. Видя критическое положение беглецов, Дон-Кихот устремляется им на помощь и, к ужасу хозяина балаганчика, сокрушает кукол своей шпагой. Все это проходит на фоне непрерывного беспокойного движения.

Наконец финал, где на первый план выступает Дон-Кихот, гордый победой, в упоении не отличающий действительности от сказочного вымысла. Действие пере-



ключается в новую плоскость — это большой монолог Дон-Кихота, лишь изредка прерываемый горестными репликами Педро.

Сначала — яростные выкрики в октаву: Дон-Кихот стремится остановить преследователей. Затем, сокрушив марионеток, Дон-Кихот обращается к беглецам, представляясь им, как рыцарь, плененный Дульцинесей. Размашистая и горделивая мелодия, выступающая на фоне по-прежнему оживленного движения, не лишена некоторой манерности, которая неожиданно отступает перед галантным росчерком, завершающим фразы. Речь Дон-Кихота приобретает более смягченный лирический характер в обращении к Дульцинесе, и опять прерывается отчаянными выкриками Педро. Но Дон-Кихот воодушевляется все больше — обращаясь к присутствующим, он начинает перечислять скороговоркой доблести своих любимых странствующих рыцарей. И, наконец, — звучит горделивое прославление их геройства и подвигов, заканчивающее оперу:

Tempo, ma poco meno mosso  
staccato marcato

vi va, vi va la an - dan - te ca - ba - lle

marcato sempre

(pesante)

sempre pesante

el a sobre to - das las co - sas

marcato cresc.



Широко развернутый финал уводит из марионеточной сферы, концентрирует внимание на личности Рыцаря Печального образа. Можно сказать, что композитору удалось создать одно из интереснейших музыкальных воплощений героя Сервантеса, проникнутое духом национальной характеристики. Так кукольное представление неожиданно выходит за рамки жанра, в сферу образно-психологической обобщенности. В небольшом финале высказано многое — благодаря тому мастерству лаконического высказывания, которым композитор овладел в совершенстве.

Быстрое чередование сцен напоминает кинематографические принципы кадрового построения. Впрочем вряд ли здесь можно говорить о непосредственном влиянии кинодраматургии, вернее это общая динамическая устремленность нового искусства, с которой связан и лаконизм письма, и возрастание роли кратких, скупно очерченных ритмо-образов, нередко несущих иллюстративную функцию, но неизменно содержательных.

Национальный характер выражен в «Балаганчике» очень ясно, помимо непосредственных фольклорных ассоциаций: он раскрывается в более сложных сопоставлениях культурно-исторических и музыкальных деталей. И это характерно для нового этапа творчества Фальи. Любование фольклором, так же, как и его импрессионистическая разработка, уступило место манере письма, вполне соответствующей жанру и сюжету нового произведения.

«Балаганчик» явился одной из попыток обновления музыкально-театрального жанра, близкой — как уже говорилось — «Истории солдата», а в известной степени — появившимся значительно позднее произведениям К. Орфа. Но с поправкой на национальную характерность и особенности стиля композитора. Он без успеха дебютировал в театре сарсуэлами, прославился романтико-бытовой оперой и двумя балетами, в которых выступил носителем идеи «воображаемого фольклора». А в заключение создал фантастическое и гротескное кукольное представление, в котором на первый план контрастно выступила прекрасно очерченная фигура Дон-Кихота. Внимательному слушателю становится ясным — ведь это именно о нем и ведет речь композитор, в кукольном мире разыгрываются героические события,



имеющие прямое отношение к тем, которыми живет Рыцарь Печального образа.

Путь вел, таким образом, от романтических произведений, которые по-своему ярко отображали жизнь, главным образом, в плане любовной драмы, к более сложному раскрытию национального характера, воплощенного в образе Дон-Кихота. Так, жанр кукольного представления стал лишь оболочкой произведения, столь же гротескного, как и серьезного, проникнутого сочным, почти бытовым юмором и грустной иронией, а в общем возвышенного в показе благородного облика Дон-Кихота.

Что касается музыкального стиля «Балаганчика», то при всей несомненности неоклассических влияний, не следует забывать, что его многие черты — аскетичность и лаконизм письма явились развитием качеств, свойственных композитору. Новейшие приметы неоклассицизма были во многом близки уже сложившимся у него идеалам, и если говорить о воплощении испанского сюжета, то он уже имел пример того, как это можно сделать без подчеркивания этнографического. Мы имеем в виду «Иберию» Дебюсси, произведение во многих отношениях этапное в развитии европейской музыки XX века. Отсюда уходило много дорог, и одна из них вела в область, близкую творческим устремлениям Фальи. Его неоклассицизм — это не дань моде, а выражение более глубокой творческой потребности.

От «Балаганчика» Фалья вполне логично пришел к созданию Концерта для клавесина, где принцип неоклассического формообразования получил еще более четкое выражение. Эти две пьесы по существу завершили творческую эволюцию композитора, хотя его жизненный путь и продолжался еще более двадцати лет. Свое последнее значительное слово Фалья сказал как неоклассик.

Концерт для клавесина, сыгранный в первый раз в Барселоне 9 ноября 1926 года, был встречен критикой довольно сдержанно, хотя она и отмечала возвышенный характер музыки, строгость и величие второй части и чисто испанскую ритмику третьей. Консервативность вкусов публики столкнулась с новым, показавшимся непонятным, содержанием Концерта. Но вскоре положение изменилось: многочисленные исполнения, в том числе — зарубежные, проходили с успехом и утвердили репутацию Концерта в качестве одного из лучших произведений



Фальи. На одном из исполнений присутствовал Стравинский, посвятивший Концерту Фальи в автобиографии следующие строки:

«Во время моего пребывания в Лондоне мне удалось быть на прекрасном концерте, посвященном творчеству Мануэля де Фальи. Он дирижировал сам с точностью и четкостью, заслуживающими самой высокой похвалы своим замечательным «El Retablo del Maese Pedro», в котором принимала участие Вера Янакопулос. С истинным удовольствием я прослушал также его Концерт для клавесина или ф-но, который он сам исполнял на фортепиано.

На мой взгляд, в обоих этих произведениях виден несомненный рост его большого таланта, решительно освободившегося из-под пагубного для него влияния фольклора»<sup>1</sup>.

Последнее высказывание можно оспорить — ведь с этим «пагубным» влиянием были связаны «Ночи» и «Любовь-волшебница». Но несомненно, что в это время сам Фалья во многом приближался к Стравинскому, оставаясь, конечно, выразителем испанской культуры.

Концерт для клавесина (или фортепиано), флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели — произведение чисто камерного плана и звучания, в котором партия солирующего инструмента включена на равных правах в общий ансамбль.

Композитор счел нужным предпослать партитуре подробное пояснение своих требований к исполнителям. Они заслуживают быть процитированными, ибо вводят в существо авторского замысла.

Клавесин, который находится на первом плане (но так, чтобы не помешать слушателям видеть и остальных исполнителей), «должен звучать как можно полнозвучнее». Далее: «Нюансы, предписанные струнным и духовым, должны быть сбалансированы со звучностью клавесина — не покрывать ее, но при этом сохранять все указанные оттенки звучания и выразительности. Клавесинист должен, напротив, повышать на один градус степень нюансов, используя в большей части произведения всю полноту звучания инструмента»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 196.

<sup>2</sup> Фалья М. де. Предисловие к партитуре Концерта (Paris, 1926).



Автор предписывает сохранять гамму оттенков и относительную масштабность звучания и при исполнении на фортепиано, хотя подчеркивает, что концерт был задуман именно для клавесина. И, наконец, он возражает против увеличения числа струнных: «Струнные инструменты всегда остаются солистами. Их количество ни в коем случае не должно быть увеличено».

Итак, перед нами в сущности камерный ансамбль, с подчеркнутой ролью партии одного инструмента — клавесина. Выбор клавесина мог определить и характер звучания, и даже направленность в сторону определенной стилизации. Однако этого не произошло.

Уже указание на возможность исполнения на «клавесине либо фортепиано» без фактурных изменений за исключением двух корректив тесситуры, вызывает на размышления. Знакомство с партией сольного инструмента показывает, что специфически клавесинного в ней немного — больше полнозвучия аккордовой и пассажной техники фортепиано. Очевидно это и стало причиной того, что Концерт всего лишь один раз исполнялся В. Ландовской — знаменитая клавесинистка не нашла в нем того, что прочно ассоциировалось у нее с представлением о специфике инструмента. Но Фалья не ставил перед собой задачи возродить клавесинную манеру, он искал формы ансамблевого звучания, в которой появление клавесина было бы органичным и оправданным характером музыки.

Что касается национальной характерности, ее в мелодико-ритмическом проявлении мало. Пожалуй, лишь в главной теме первой части, да в ритмических фигурах финала. Но испанская образность чувствуется во многих связях со стилем Фальи, искавшего путь к всеобщей выразительности, не отказываясь от национального. Во всяком случае здесь проявились характерные особенности эволюции композитора.

Концерт написан в трехчастной форме, его изложение лаконично, конструктивное построение ясно и отчетливо. Разработка деталей партитуры тщательна, с подробным указанием всех штрихов и оттенков, чему Фалья придавал большое значение.

В музыкальном языке заметно усилилась роль политональности, выступающей в различных формах во всех частях, и в этом снова проявились связи с исканиями,



захватившими в 20-е годы композиторов разных европейских стран. О том же говорит широкое использование элементов полиметрии и полиритмии. Мелодическая линия, по сравнению с предыдущими произведениями менее протяженна, часто графична. В концерте преобладает острота рисунка, оживленного полифонической переключкой кратких реплик инструментов.

Все это связано с образным строем музыки, в котором мало что осталось и от страстности высказывания, и от четкой танцевальности предшествующих произведений Фальи. Словом, во всем чувствуется поворот к новому индивидуальному и, в то же время, национальному стилю. Это получило развитие в творчестве испанских композиторов следующего поколения, о которых будет идти речь в седьмой главе.

Музыка первой части (*Allegro*) соткана из трех мелодических образов: первый — играющий роль вступления, главная тема — мелодия старинной песни XV столетия и вторая тема. Первый элемент вступает в перезвоне ломаных арпеджио, украшенных полнозвучными наслоениями; второй — в еще более насыщенной полифонической разработке, а третий — на фоне необычных для клавесина полнозвучных аккордов. Музыка первой части полна контрастов, в ней господствует моторное движение пассажей клавесина, прерываемое иногда появлением ритмованных аккордов. Во всем этом есть оттенок остроты и сухости звучания, напоминающих «Балаганчик». Изложение сжато, даже — афористично, в музыке четко проявилась антиромантическая тенденция, что также явилось знаменем 20-х годов.

Вторая часть вносит неожиданный контраст: это торжественная музыка, навеянная зрелищем религиозной процессии — по-католически пышной, по-южному красочной. Возможно, это навеяно воспоминаниями детства: в Кадисе он мог видеть такие картины. Главную выразительную роль играют полнозвучные аккорды, органые по характеру звучания и строгие полифонические сочетания звуковых линий. Элементы политональности не имеют здесь столь важного значения, как в первой части.

Тема носит культовый характер, изложена в характере архаической полифонии. Помпезные аккорды приобретают колокольный оттенок, часть завершается величественной, торжественной каденцией.



Вторая часть совсем не похожа на первую, кажется ничем не связана с нею. Необычен для клавесинной музыки самый характер торжественного полнозвучия аккордов, который связывается в воображении скорее с органом. Фалья проявил много выдумки, но в целом это, пожалуй, наименее «клавесинная» часть концерта.

Третья часть (*Vivace*  $\frac{9}{8} + \frac{6}{8}$ ) заставляет вспомнить о Скарлатти. Музыка идет в бойком движении, напоминая тарантеллу, вместе с тем здесь чувствуется близость к танцевальным ритмам тонадиллы, которыми проникнут даже медленный эпизод.

Это настроение устанавливается уже с первого такта, можно сказать — с приступа и разлета движения. В его непрерывности, остроте общего рисунка, в игре метра и полиритмических сочтаний инструментов Фалья проявляет большую изобретательность: варьирование становится здесь одним из главных факторов развития.

Третья часть — ритмически импульсивное скерцо. В ней все искрится и сверкает юмором и чисто испанским темпераментом. Что касается техники письма, то она во многом явилась новой для Испании. Стравинский не случайно назвал Концерт «восхитительным произведением», — он уловил близкий ему в то время дух неоклассицизма.

В неоклассическом почерке Фальи нет ничего надуманного: его Концерт — живая музыка, увлекательная в смене контрастов, темпераментная и живописная (особенно — во второй части). Концерт не похож на другие, современные ему, произведения этого жанра, хотя критика не без основания находила в нем черты, сближающие с Бартоком и Стравинским. Он занимает особое место и в творчестве Фальи, являясь его последним законченным произведением крупной формы. Что касается трактовки жанра клавесинной музыки, то здесь можно найти нечто общее с традициями испанского искусства: если проводить аналогии со смежными искусствами, то Фалья оказывается ближе к Сурбарану, чем к Ватто, как это отмечает автор статьи в словаре Грова. Словом — это произведение испанского искусства, хотя и без подчеркнутости местного колорита.

В Концерте Фалья пользуется иной системой приемов по сравнению с «Ночами». Это относится к гармоническому письму, к голосоведению, характеру фактуры,



в которой возросла роль полифонии, создаваемой переключкой кратких фраз, это сказывается в тяготении к графичности, сменившей колоритность, словом во всем проявляется противоположность принципам импрессионизма, конструктивизм получает здесь индивидуальное выражение. Оно иное, чем, скажем, у Бартока, Хиндемита, даже — у Равеля, если говорить о произведениях тех же лет. И это, — прежде всего, в силу национальной характеристики искусства Фальи — искания композитора, вся эволюция его творчества связаны с историей испанской музыки того периода, когда она уже преодолела былую замкнутость и вливалась в общеевропейское движение. Концерт для клавесина М. де Фальи приобретает в этой связи особое значение: он выражает тенденцию, которая проявилась в последующее десятилетие в творчестве ряда испанских композиторов.

Концерт для клавесина отмечен чистотой стиля и завершенностью формы, он написан большим мастером, который полностью овладел материалом и методом его обработки. Высокие качества и своеобразие музыки привлекли внимание публики к Концерту, который получил широкое признание уже во второй половине 20-х годов. Фалья приближался к своему 50-летию. Уже появились первые монографии о его творчестве, он был награжден орденом Почетного легиона. Самое же главное — его музыка звучала во многих странах.

Неоклассический период в творчестве Фальи явился недолгим и, в сущности, завершающим. Значит ли это, что композитор пришел к окончательной кристаллизации стиля? Трудно ответить на этот вопрос с полной определенностью, ибо Фалья всегда стремился к новому. Но последними опусами он внес в испанскую музыку важное качество обобщенности мышления. Он выработал также новые для нее критерии мастерства, достиг ясности понимания художественных целей и задач, определяющих законченность стилистического почерка. Можно сказать, что Фалья и его современник Х. Турина закрепили новые позиции, окончательно отказавшись от романтической импровизационности ради уравновешенного и строгого мастерства. К этому в конце своей жизни стремились Альбенис и Гранадос, но именно Фалья достиг поставленной цели и открыл перед испанской музыкой новые перспективы.



После окончания Концерта для клавесина композиторская активность Фальи была невелика и сочинял он, главным образом, небольшие произведения, не оставившие видного следа в его творческой биографии. В 1924 году появилась пьеса, озаглавленная ««Психея», поэма французского поэта Жана Обри, положенная на музыку испанским композитором Фальей, уроженцем города Кадис в Андалусии». В кратком предисловии к партитуре Фалья писал, что, сочиняя музыку, он представлял себе маленький концерт в Альгамбре в комнатах королевы. Однако в его музыке нет ничего, напоминающего о старом — эта миниатюра вызывает в памяти скорее колористическую палитру импрессионистов. Три года спустя был написан «Сонет к Кордове» для голоса и арфы на слова испанского поэта Гонгора-и-Арготе. На это стихотворение указал Фалье его друг Гарсиа Лорка, и оно привлекло композитора музыкальностью образов и звучания стиха.

В числе его произведений надо отделить ряд «Нопе-пajes» — пьес, написанных в честь либо в память музыкантов. Это уже упоминавшиеся Фанфары для медных и ударных в честь 70-летия Арбоса, пьеса «Элегия гитары» в честь Дебюсси (с цитатой из «Вечера в Гранаде»). Кстати сказать, Фалья внимательно изучил школы игры на гитаре и в результате овладел гитарной фактурой и техникой, о чем свидетельствует пьеса, посвященная Дебюсси. Паисса отмечает в своей книге, что Фалья был одним из первых современных крупных композиторов, обратившихся к гитаре. Третий Нопе-пaje — в честь П. Дюка — существует в двух вариантах — фортепианном и оркестровом. К этому надо прибавить «Педрелиану», построенную на темах из «Селестины». В это же время он написал несколько статей, в том числе — о Вагнере и о Равеле.

В Гранаде Фалья попал в знакомую и приятную для него атмосферу Андалусии, он нашел там новых друзей. Но это не спасло его от тяжелого духовного кризиса, лишь урывками мог он работать над ораторией «Атлантида». Время от времени он выезжал из Гранады. Дважды композитор побывал на острове Майорке, и памятью об этих посещениях осталась его «Баллада о Майорке», хоровое произведение, построенное на начальной теме Второй баллады Шопена.



К 1930 году относится словесный портрет Фалли, принадлежащий перу Андре Вьелеф: «Его лицо, тонкое, худалое, изрезанное морщинами, его подвижные глаза, его маленький рост, его худоба делали его похожим на портреты коленопреклоненных донаторов<sup>1</sup>, которых рисуют на створках фламандских триптихов. Слабое здоровье, нервное сложение, красочная речь, живые интонации. Его сестра ревниво оберегала его. Она была его ангелом-хранителем, тираническим и добродушным. Они были неразлучны, заботились друг о друге, и видя их прогуливающимися в аллеях Альгамбры, так совершенно схожих и таких хрупких, почти прозрачных, можно было подумать, что они питаются одной музыкой»<sup>2</sup>.

Это была сложная, высокоинтеллектуальная личность, несущая в себе все черты испанской характерности, вызывающая в воображении образ идадьго — благородного, гордого, аскетичного. Таким композитор и изображен на известном портрете Сулоаги, где в самом его внешнем облике чувствуется изысканность, аристократичность, скрытая драматическая напряженность, хотя, за редким исключением, она не характерна для его музыки. Но внутренняя жизнь такого человека, несомненно, была полна конфликтов, которые при той сдержанности и замкнутости, которые были ему свойственны, не находили выхода. Он приговаривал себя к изоляции, считая необходимым пройти «курс лечения» одиночеством, мог не разговаривать ни с кем в течение многих дней.

Между тем его художественное положение укреплялось, расширился круг деловых знакомств и связей, он мог уже не заботиться о завтрашнем дне и жить на доходы от своих произведений. В этой обстановке, казалось бы, и развернуться его композиторской деятельности, но в действительности произошло обратное. Возможно, что здесь сказались и более общие причины, о которых писал автор небольшого очерка, изданного в Лондоне<sup>3</sup>. Говоря о медленности творческого процесса у Фалли, он указывал, что виною были бесчисленные переделки до

<sup>1</sup> Так назывались богатые граждане, жертвовавшие на сооружение либо украшение храма.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Gauthier A. Manuel de Falla, p. 88.

<sup>3</sup> Falla Manuel de. *Miniature Essays*. J. and W. Chesterted, London, 1922, p. 9.



тех пор, пока композитор сам не находил произведение совершенно законченным до малейшей детали. Ни его опера, ни оба балета не были опубликованы в первоначальном виде: они переделывались неоднократно, несмотря на то, что были уже хорошо приняты публикой и музыкантами. Фалья не принадлежал к числу композиторов, которые спешат издавать свои произведения.

Отчасти это, может быть, и так, но, с другой стороны, были и иные причины, глубоко коренящиеся в природе творческого дарования и не дававшие возможности сосредоточиться на работе. Так проходили дни жизни в Гранаде, которая оказалась для композитора доброй землей, вплоть до тех дней, когда разразилась буря.

В 1936 году вспыхнула гражданская война, которая с первых же дней обрушилась грозным шквалом и на Гранаду. Что бы ни говорили зарубежные биографы Фальи о духовном кризисе, о желании скрыться за океаном от бушевавшей в Европе военной грозы, причины были вероятно гораздо более тесно связаны с испанскими событиями. Он тяжело переживал трагическую судьбу родины, которая затронула непосредственно и Гранаду, переживал гибель Гарсиа Лорки, убитого фашистами. Он требовал расследования этого убийства и наказания виновных. Но их не оказалось, франкистским властям все было понятно и без расследований. Едва ли можно предполагать, что композитор мог смириться с происходящим вокруг и не воспользоваться первой возможностью, чтобы уехать из Испании.

В 1939 году Фалья получил предложение продирижировать четырьмя концертами в Буэнос-Айресе и выехал в Аргентину. В программу концертов вошли произведения Моралеса, Виктории, Герреро, Эсины, Альбениса, Гранадоса, Турины, Альфтера, Эспла и других — перед слушателями развернулась широкая панорама старинной и современной испанской музыки. В это время Фалья познакомился и установил творческие отношения с известными аргентинскими композиторами Хуаном и Хосе Кастро.

В 1940 году Фалья поселился в Альто Грасия (провинция Кордоба) и провел последние годы своей жизни на земле «Новой Андалусии». Состояние его здоровья оставалось плохим, он находился под постоянным наблюдением врачей. Он вел замкнутую жизнь, понемногу



работал над «Атлантидой», подвигавшейся очень медленно. Помехой было не только физическое состояние, но и возросшая до болезненности требовательность. Фалья сказал в это время одному из своих исполнителей: «Следует писать не торопясь, а еще меньше публиковать». Правда, он никогда не оставлял мыслей о работе, о чем очень ясно сказал в следующих словах:

«Я чувствую потребность жить со своей музыкой и носить ее в себе, долго хранить ее, чтобы позволить расцвести на досуге этому таинственному организму, который станет моим произведением. Я не понимаю, как артист может не работать все время и как работать, не находясь все время в одиночестве?»<sup>1</sup>.

Призыв к постоянной и непрерывной работе с трудом согласуется с малой количественной продуктивностью, но природа таланта в каждом случае диктует свои законы. Фалья долго вынашивал свои замыслы, добиваясь полной законченности выражения. Впрочем, в дальнейшем к нему снова возвращалось чувство неудовлетворенности, заставляющее критически смотреть на сделанное. Готье пишет даже, что по смыслу завещания композитора, ни одно из его произведений, написанных до «Балаганчика», не должно исполняться в концертах. Мало у кого другого можно найти пример такой самоотверженной самокритичности!

В этом странном и тяжелом состоянии, равно вызванном физическими недугами и нравственной неудовлетворенностью, протекали последние годы жизни Фальи, оборвавшейся 14 ноября 1946 года в результате острого сердечного кризиса. Его тело было перевезено в Кадис и торжественно погребено в соборе.

Последним, оставшимся незаконченным произведением Фальи явилась «Атлантида» по поэме каталонского поэта Хасинто Вердагера. Она привлекла внимание Фальи, в частности, потому, что ее тематика связана с океаном, возле которого стоит его родной Кадис. «Тем более что тема находится между греческим и латинским, мифологией и таинственной эпохой доисторической Иберии, Пиренеями и Средиземным морем и легендарной землей Кадиса, с его необъятным морем... Кадис, его го-

<sup>1</sup> Gauthier A. Manuel de Falla, p. 8.



род, который был римским Гадесом, раньше — иберийским, раньше погибшим материком атлантов, хранившим память об египтянах, финикийцах и греках»<sup>1</sup>. Фалью увлекла тема исторических судеб родной земли, тесно связанной с Атлантическим океаном, она открывала для его фантазии путь широкоохватной концепции, национальной без подчеркнутой областной локальности. Окрестности Кадиса были связаны с воспоминаниями о плавании Колумба, отсюда открывались океанские просторы, все это было знакомо с детства. Можно было посетить руины храма Геркулеса, вспомнить о поставленных им столбах, и эти воспоминания воскресали в новом аспекте — всеиспанской, более того — заокеанской концепции.

Первоначальное намерение Фальи было написать небольшую вещь, но его замысел все разрастался. Он работал над первой частью, затем сразу перешел к финалу. В 1945 году масштабы «Атлантиды» еще не были ясны для композитора, он даже предполагал, что его произведение потребует для исполнения двух вечеров. Однако к этому времени никто еще не слышал музыки. Известно было лишь, что в партитуре преобладают хоровые, по большей части строгие полифонические эпизоды. Когда музыка стала доступной для знакомства, то «Атлантида» оказалась большой ораторией, состоящей из хоров, связанных речитативами, и сцен чисто концертного плана, вызывающих мысли о возможности сценического оформления.

«Атлантида» осталась в форме многих эскизов и отдельных законченных фрагментов, свести которые воедино было трудным делом. Партитура была закончена учеником Фальи — Эрнесто Альфтером, которому пришлось проделать громадную работу над 213 страницами и 193 отдельными заметками, сохранившимися в архиве Фальи.

Замысел композитора был грандиозен, как и вдохновившая его поэма Вердагера, в которой сочетаются исторические, мифологические, легендарные и символические элементы, а все должно служить прославлению испанского народа и миссии Колумба. По словам Паиссы, очень высоко оценившего «Атлантиду», Фалья хотел соз-

<sup>1</sup> P a l i s s a J. Vida y obra de Manuel de Falla, p. 160.



дать «испанского «Парсифаля», мистерию нации, её устремленность в пространстве и времени, ее связь со стихией океана»<sup>1</sup>. Тема была новой и необычной для композитора, никогда еще не обращавшегося к таким масштабным концепциям, требующим обобщенности мышления и овладения новым кругом средств, объединения всех национальных элементов.

Грандиозность плана этой оратории, рассказывающей о подвигах Геракла, воздвигающего знаменитые столбы, и о садах Гесперид, и об открытии Америки, не очень соответствовала характеру дарования Фальи, и, быть может, это и было главной причиной того, что оно осталось во фрагментах, среди которых — по отзывам слышавших — было много превосходной музыки (например, «Сады Гесперид», «Сон Изабеллы», «Привет моря»), но он так и не смог объединить все в одной концепции (трудно сказать — не успел, — ведь работа продолжалась почти 20 лет). Исполнение «Атлантиды» вызвало большой интерес, но едва ли могло существенно дополнить портрет композитора, ибо это была партитура, во многом написанная другою рукою. При всем этом невозможно оставить без внимания эпилог творческой жизни большого мастера, вновь устремленного к большой художественной цели, показывающей Фалью как носителя идеи национальной традиции, стремившегося сделать свою музыку «актом веры», в духе старинных *autos sacramentales*.

Фалья, проживший первые 25 лет своей жизни в прошлом веке, является тем не менее в своем творчестве представителем нового времени гораздо больше, чем Альбенис и Гранадос: он быстро вошел в курс нового в своих исканиях средств выразительности, и его эволюция была очень целеустремленной. Тем не менее, потребовалось много времени, прежде чем в «Балаганчике» произошло то, что испанские музыковеды называют «эстетической революцией». Сам Фалья не случайно придавал «Балаганчику» и Концерту для клавесина особое значение, как ступеням к овладению принципом универсализма, который предстал перед ним в неоклассическом облике. Ему нельзя отказать в постоянном стрем-

<sup>1</sup> Pahissa J. Vida y obra de Manuel de Falla, p. 160.



лении расширять горизонты, и в этом отношении он не имел ничего общего с многочисленными эпигонами испанского романтизма, упорно державшимися привычных штампов.

Фалья говорил, что для художника существует только один путь — непрерывной работы и исканий, и только вступив на него, он может выполнить свою миссию. Поэтому он и призывал учиться у великих мастеров без подражания, осваивая то, что более всего соответствует собственной индивидуальности. Испанский музыковед А. Фернандес-Сид отмечает широту творческих исканий Фальи — от Виктории, с его диатоникой, до увлечения «Тристаном», а затем до музыки «дорогих ему» Дебюсси и Равеля.

Фалья еще в юности проникся глубокой верой в рационалистические положения «Новой акустики» Луи Люка, изданной в Париже в 1854 году. Он уважал «вечные устои ритма, тональности» и мечтал лишь об их обновлении. Это не мешало ему признавать полную правомерность интенсивных поисков, он не становился на позиции консервативно-охранительного направления. Напоминая в одной из своих статей, опубликованной в 1929 году, о необходимости соблюдать «вечные законы», он добавлял: «Это утверждение не должно порицать тех, кто благородно действует противоположным образом. Напротив, я думаю, что прогресс техники искусства, так же как открытие реальных возможностей, которые должны способствовать еще большему расцвету, часто используются действительно внешне произвольно, пока значительно позднее не становятся вечными и незыблемыми законами...»<sup>1</sup>.

В опубликованном в Лондоне очерке о Фалье говорилось, что, несмотря на постоянное обращение к слову и сцене, композитор остается в сфере «чистой музыки». Это было сказано еще до появления Концерта для клавирина, где такая устремленность выражена особенно ясно. Паисса вспоминает, как Фалья не раз подчеркивал, что его произведения полностью подчинены законам чисто музыкальной эстетики. Отсюда не следует полное отрицание колорита и образности, но Фалья считал, что они

<sup>1</sup> Журн. «Musique», Paris, 1929, mai.



должны сопутствовать решению чисто музыкальных проблем.

Музыка имеет свою область и должна говорить своим языком о том, что ей доступно, — таково было творческое кредо композитора. В рецензии на «Краткую музыкальную энциклопедию» Х. Турины он пишет: «Цель искусства — порождать чувство во всех его аспектах, и другой цели у него не может и не должно быть, я испытываю опасение, основанное на опыте, что кто-нибудь, применяя средство как цель, превратит искусство в нечто искусственное и будет думать, что осуществляет свою художественную миссию, выполняя посредством звуков нечто вроде шахматной задачи, иероглифа или занимаясь другим безвредным и бесполезным развлечением»<sup>1</sup>.

В этих словах, опубликованных в 1917 году, прозвучала тревога, имевшая вполне реальное основание: Фалья мог уже видеть некоторые симптомы роста формального звукотворчества. Разумеется, он сам никогда не видел цель в «решении шахматной задачи», руководился чувством истинного художника.

С этим связаны также мысли композитора о новаторстве, опоре на наследие и смелость поисков нового. Обращаясь к тем, кто «ощущает в своей душе творческую силу», он говорит: «С пламенной и глубокой благодарностью они восхитятся теми художниками, которые, не довольствуясь путями, проторенными их предшественниками, открывали другие, новые»<sup>2</sup>. Отсюда следует логичный вывод, что «штудирование классических форм нашего искусства должно служить только обучению на их примерах порядку, уравновешенности реализации (часто совершенной) некоего метода»<sup>3</sup>. И на этой основе художник придет к созданию «новых форм, столь же блистательных; но, однако, не для того, чтобы делать из последних готовые кулинарные рецепты»<sup>4</sup>. Призывая к созданию совершенных произведений нового искусства, он говорит: «Разум должен быть только подспорьем для инстинкта. Он должен служить последнему, направляя его, придавая ему форму, обуздывая; но ни

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке, с. 36.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 37.

<sup>4</sup> Там же.



В коем случае не разрушать инстинкт, вопреки стольким непреложным правилам, заполняющим учебники»<sup>1</sup>.

Все это было не только эстетическими положениями, но и принципами собственного творчества. Много важных мыслей высказано и в написанной в 1917 году статье «Наша музыка». Она несет отзвуки той борьбы за становление национальной школы, за ее признание, которые, казалось бы, были уже обеспечены успехами учеников Педреля. На самом деле испанским музыкантам приходилось бороться со сторонниками консервативных взглядов, не понимавшими значения истинного новаторства. В иной обстановке повторялось то же, что происходило ранее в Чехии вокруг Сметаны, в Венгрии — вокруг Бартока и Кодая. Передовое искусство прокладывало себе путь сквозь толщу предрассудков.

Фалья пишет об этом, испытывая на самом себе все неожиданности сложившихся обстоятельств: «... на современном этапе испанского музыкального творчества происходит любопытное и интересное явление. Теперь, как никогда, испанские композиторы демонстрируют глубочайшее национальное самосознание, и, несмотря на это, именно теперь часть критиков обвиняет их в предательстве этого самого принципа»<sup>2</sup>. Как это было и раньше, любители сарсуэлы, подпавшей уже под итальянское влияние (в той же статье Фалья указывает, что этот жанр стал «калькой» итальянской оперы, что было немало и простых переложений иностранных образцов), ополчились против молодых новаторов. Борьба с консервативными вкусами была трудной, в особенности для того, кто, подобно Фалье, не стоял на позициях чистой фольклорности.

Вот одно из его многочисленных высказываний по этому поводу: «Я против музыки, которая базируется на подлинных фольклорных материалах. Напротив, я считаю, что необходимо исходить из живых природных источников и использовать звучания и ритмы в их сущности, а не в их внешнем проявлении»<sup>3</sup>.

Свободное развитие народно-творческих элементов, следование не букве, а духу, вот в чем заключался

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке, с. 38.

<sup>2</sup> Там же, с. 39.

<sup>3</sup> Там же, с. 78.



основной принцип Фальи, различно применявшийся в его произведениях. Достаточно сравнить хотя бы Четыре испанские пьесы, «Любовь-волшебницу» и «Балаганчик», чтобы понять многогранность творчества Фальи. От оригинального претворения типических фольклорных жанров, через увлечение стихией андалусской музыки, и в особенности — канте хондо, он пришел к обобщенности музыкального мышления. Во всех этих исканиях он оставался выразителем устремлений испанской музыкальной культуры на разных этапах ее развития.

Много важного для понимания творческих принципов Фальи дают его немногочисленные статьи, посвященные проблемам композиторского мастерства и музыке отдельных композиторов. Мы уже упоминали о некоторых из них, в частности — его прекрасный очерк о канте хондо, его статью о Педреле. Фалья писал о Дебюсси и Равеле (к этим статьям мы обратимся в восьмой главе), о Вагнере — в связи с 50-летием со дня его смерти. Нельзя сказать, что Фалья был близок великому немецкому композитору, но его высказывания во многом интересны современному читателю.

Призывая к объективной оценке вагнеровского творчества, он, однако, сразу декларирует свою собственную точку зрения, считая, что Вагнер потерпел «великий провал» в стремлении создать «драматическую музыку будущего» и что самую ценную часть его наследия «легче включить в концертную программу, нежели поставить на сцене музыкального театра». Это мнение близко к взглядам Чайковского, который видел в Вагнере именно великого симфониста. Однако Фалья жил значительно позже Чайковского, и это дало ему возможность сделать историческое обобщение:

«В конце концов, Вагнер, подобно многим другим людям его ранга, был громадной фигурой того громадного карнавала, каким явился XIX век, который завершила только Великая Война. Она положила начало и основание Великому Сумасшедшему дому, из коего истекает век, в котором мы живем»<sup>1</sup>.

Фалья находит у Вагнера непосредственные истоки тревожащих его музыкальных явлений современности:

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке, с. 81.



«...бесконечная мелодия представляет собой один из тех блестящих обманов, которыми, начиная с прошлого века, пытаются подменять многие истины»<sup>1</sup>. Испанский мастер это особенно не приемлет, ибо придерживается точки зрения, что развертывание музыки во времени требует твердого определения начала и конца, другими словами — той строгости архитектоники, которую он не всегда ощущал у Вагнера.

Вызывает возражение и пристрастие Фалья к хроматике и энгармонизму, причем, по мнению Фалья, автор «Кольца» не выходит за пределы двух ладов — мажора и минора. Впрочем, здесь Фалья не очень последователен, утверждая несколько далее, что «хроматизм и политональность, как и любое осознанное художественное выразительное средство, не только могут быть законными, но даже превосходными, когда их применение подчиняется не какой-нибудь выгодной системе, а обоснованному выбору выразительных средств, подходящих для данного случая»<sup>2</sup>.

Полемизируя с Вагнером, стремясь понять причины появления в музыке добра и зла («в его искусстве они так отчетливо разграничены»), Фалья отчетливо сознает его историческое и художественное значение: «Искусство Вагнера было великим даже в самих его ошибках и блистательным в тех случаях, когда подчинялось вечным канонам: кто не вспомнит поразительную увертюру к «Нюрнбергским мастерам пения»?»<sup>3</sup>.

Возможно, что в статье, опубликованной в 1933 году слышатся отголоски тех дискуссий о Вагнере, которые развертывались в начале века в кругу французских музыкантов. Фалья мог участвовать в них, и они, вероятно, не прошли для него бесследно, как это показала его творческая эволюция. Он не хотел подчиниться могучему влиянию Вагнера, отстаивая право на самостоятельность: «Пусть у каждого будет свое мнение, ибо в этом и заключается свобода искусства, но при этом уважайте тех, кто придерживается противоположных вам суждений»<sup>4</sup>. В конечном счете Фалья и занимал эту позицию

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке, с. 82.

<sup>2</sup> Там же, с. 85.

<sup>3</sup> Там же, с. 86.

<sup>4</sup> Там же, с. 42.



по отношению ко всем, кого считал истинными художниками. К их числу он относил и Вагнера, называя «Парсифаля» одним из «наиболее возвышенных явлений» искусства всех времен.

В статье о Вагнере раскрываются, таким образом, многие важные особенности творческой концепции самого Фальи (в частности — его понимания лада) и это характерно для него — ведь он не чувствовал, подобно Педрелю, призвания к музыковедению, всегда оставался композитором и возвращался мыслью к тому, что имело отношение к его практической деятельности. А одной из главных его особенностей была творческая пытливость, которая вела композитора от одного свершения к другому, раскрывая грани его дарования. Вот причина уже знакомого нам парадокса творчества Фальи — контраст между немногочисленностью его произведений и разнообразием воплотившихся в них поисков. Создается впечатление, что каждое из произведений композитора являлось как бы сгустком энергии, накапливавшейся в течение долгого времени и собранной в творческом фокусе.

Фалья несомненно явился наиболее представительной и профессионально оснащенной фигурой испанской музыки своего времени. По словам Фернандеса-Сиды, Фалья был патриархом, маэстро и примером для современников, ибо он выполнил «благородную миссию артиста», о которой писал в своих статьях, и указал соотечественникам множество возможностей — не для подражания, а для самостоятельных исканий.

И поныне Мануэль де Фалья остается в истории новой испанской музыки композитором, который в наибольшей степени раскрыл ее потенции и выполнил завет Педреля — вывести ее на широкую международную арену. Это ему удалось, более того — он явил пример взыскательного мастерства, глубокого постижения основ и традиций родной культуры. Во всех отношениях он остается самым ярким, своеобразным и значительным мастером испанской музыки нашего столетия.



## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### ВТОРОЕ ПОКОЛЕНИЕ РЕНАСИМЬЕНТО

Зерна, брошенные Педрелем, взошли уже в первое десятилетие нашего века, когда знаменитая «Тройка» не только раскрыла новые горизонты испанской музыки, но и вывела ее на международные просторы. Успехи композиторского творчества сочетались с расцветом исполнительского искусства — из Испании вышел Пабло Касальс, легендарный виолончелист, музыкант широчайшего диапазона и передовой общественный деятель, без которого трудно представить себе культуру XX столетия. За ним, в разное время, последовали замечательные артисты — такие, как виолончелист Г. Касадо, гитарист А. Сеговия, арфист Н. Савалета, певицы В. де Лос Анхелес, Т. Берганца. Вместе с композиторами они обогатили испанское и мировое искусство.

Впрочем эти достижения можно было предвидеть уже в начале века, когда некоторые из этих артистов еще не начинали своих выступлений на эстраде. Необходимо напомнить здесь о деятельности Мадридского концертного общества, во главе которого стоял выдающийся дирижер Энрике Фернандес, много сделавший для распространения в Испании классической и современной, в том числе — отечественной музыки. В 1915 году в Мадриде начались концерты Национального оркестра, которым руководил Бартоломео Перес Касас. Включив в одну из первых программ «Море» Дебюсси, он познакомил испанскую публику с неизвестным ей произведением великого французского композитора. В столице выступали и другие коллективы, но названные два оркестра игра-



ли главную роль в музыкальной жизни столицы, и, пожалуй, всей Испании.

В начале века крупным музыкальным центром стала Барселона. В каталонскую столицу переселился Педерель, здесь широко развернулась деятельность «Академии Гранадоса», сформировался и систематически выступал замечательный хор «*Ogfeó catala*». Гордостью Барселоны явился симфонический оркестр «Пау Касальс», основанный прославленным виолончелистом, который ставил перед собой высокие художественные и культурно-просветительные задачи и цели. Достаточно сказать, что он, первым в Испании, проявил заботу о приобщении рабочих к симфонической музыке, устраивал для них циклы концертов, которые проходили с громадным успехом. Барселонские музыканты выходили, таким образом, к самой широкой, демократической аудитории.

Больших успехов достигло в Барселоне и музыкально-драматическое искусство. Далеко за пределами города славились спектакли театра «Лисео». К этому надо прибавить выступления лучших иностранных музыкантов, никогда не обходивших Барселону в своих гастрольных поездках.

Ожилась музыкальная жизнь в Валенсии, Бильбао и других городах, словом — по всей стране чувствовалось обновляющее влияние Ренасимьенто.

В это же время расширился круг молодых композиторов, имевших перед собой творческий пример «Тройки», но также прислушивавшихся к голосам из-за рубежа. Притягательную силу имели для них такие произведения национального искусства, как «Балаганчик» и Концерт для клавесина Фальи; они увлекались творчеством Стравинского, Бартока, французской «Шестерки». В круг творческого внимания испанской композиторской молодежи попадали, таким образом, самые различные явления европейской музыки.

Второе поколение Ренасимьенто было многообразным по творческим устремлениям его представителей, оно обещало и действительно принесло испанской культуре много нового, но развитие этого поколения протекало в трудных условиях и в конце концов было нарушено трагическими событиями гражданской войны, после окончания которой многие были вынуждены покинуть свою родину и устроить жизнь на чужбине.



Первые десятилетия XX века были ознаменованы в испанской музыке выдвижением ряда новых композиторских имен, которые хотя и не превзошли лучшие достижения «Тройки», но внесли немалый вклад в родную музыку. Это относится в первую очередь к Хоакину Турина.

Турина активно проявлял себя в музыкальном искусстве как композитор, исполнитель, педагог и критик. Он непосредственно продолжил творческое дело Фальи, хотя и уступал ему масштабом дарования. Турина так же был мастером, стоявшим на уровне требований века, но несколько академического типа: он стремился не столько к взлетам, сколько к уравниловке высказывания. Эпоха бури и натиска закончилась, и жизнь требовала от молодых музыкантов строгой выучки. Это характерно и для Турины, выступая у него в академической уравниловке стиля, в подчеркнутой заботе о тщательной отделке деталей фактуры.

Хоакин Турина родился в Севилье и на всю жизнь сохранил в своем сердце очарование этого города, вдохновившего многие из его лучших произведений. В Севилье он начал музыкальные занятия, продолженные затем в Мадридской консерватории, в классе фортепиано Хосе Траго, у которого ранее учился и Мануэль де Фалья. По окончании курса Турина, подобно многим молодым испанским музыкантам, отправился совершенствоваться в Париж, где прожил с 1905 по 1914 год. Там он повстречался и сблизился со своими соотечественниками — Альбенисом и Гранадосом, Нином, Виньесом и Фальей, много музицировал с ними, принимал участие в спорах о путях развития новой испанской музыки. Он нашел немало друзей в кругу французских музыкантов. На одном из симфонических концертов Турина познакомился с М. Равелем. Особенно важным было для него общение с В. д'Энди, у которого он занимался в Schola cantorum. Под его руководством он прошел строгую академическую школу, воспитал в себе высокую требовательность и чуткость к чистоте стиля, взыскательность вкуса.

В ранних произведениях Турины, таких, как Фортепианный квинтет (1907), явно преобладает влияние принципов Schola, заглушающее национальную характерность музыки. Однако Турина быстро сумел вернуться в



родную сферу, и в этом ему помогли советы Альбениса, обратившего его внимание на испанский фольклор. Это сказалось уже в музыке Струнного квартета (1911) и, в особенности, таких произведений, как «La procession del Rosio» и «Андалусские сцены» для фортепиано (1912), в которых раскрылось глубоко почвенное дарование поэта испанской земли.

Как и Фалья, он с любовью воплощал в музыке Андалусию, увлекался ее фольклором. Однако есть немалое отличие между этими двумя композиторами, которое объяснимо не только складом их дарований, но и условиями, в которых они формировались. Фалья приехал в Париж с законченной оперой, по существу — сложившимся композитором, хотя и стоявшим еще в начале большой творческой эволюции. Турина начинал свою деятельность под эгидой Schola cantorum.

В. д'Энди имел полное основание дать хвалебный отзыв своему ученику по окончании курса: Турина воспринял традиции академического мастерства и подлинного профессионализма. Однако мастерство не является абстрактным понятием, и его нормы могут меняться в соответствии с художественными задачами и стилистическими категориями. Турина не мог просто перенести принципы, в которых его воспитала Schola, на родную почву, он должен был искать возможность их сочетания с испанскими национальными устремлениями и синтезировать их в единстве индивидуального творческого почерка. Это ему удалось в меньшей степени, чем Фалье.

Конечно, музыка Турины национальна по тематике и языку, и вне сферы испанской действительности невозможно представить себе ее существование, но все же, вслушиваясь во многие его произведения, можно уловить характер академического романтизма, традиционности общего плана и тона повествования, не всегда соответствующий материалу. Это сказывается, в частности, в его гармоническом мышлении, связанном с традицией позднего романтизма, которая уже становилась вчерашним лнем новой испанской музыки. Верный ученик В. д'Энди, Турина оказался мало затронутым влиянием гармоний Дебюсси. А ведь они были гораздо ближе духу испанского фольклора, чем гармоническое письмо в стиле Франка, изобильное хроматическими последованиями и



далекое от модальной структуры, о которой Педрель говорил, как об одной из основ национального стиля. Воспитанник *Schola cantorum* не забывал, конечно, об этом, но прочно усвоенные академические навыки давали себя чувствовать в деталях гармонического и фортепианного письма — полнозвучного, разнообразного, но не продвинувшегося, в сущности, дальше лучших завоеваний Альбениса и Гранадоса.

Это говорится не для умаления достоинств музыки Турины, обратившей на него внимание широкой публики. Его музыка живописна, привлекает яркостью пейзажных и бытовых зарисовок, ей присуща законченность и ограниченность формы, тщательная отделка деталей. Все это сочетается с мелодическим богатством и живостью ритма, часто связанного с характерными жанрами народных танцев. Многочисленные циклы пьес — это альбомы музыкальных зарисовок Испании, выполненные с любовью и в своей манере.

Турина был истинным поэтом Андалусии, более того — Севильи. Как утверждают биографы композитора, его творчество было вдохновлено образами не Испании вообще, либо какой-либо из ее областей, но главным образом и преимущественно — его родного города. Он всегда находился под обаянием местного колорита, но талант и мастерство уберегли его от опасности локальной ограниченности — в лучших его произведениях чувствуется стремление к обобщенности, помогающее преодолевать соблазны внешней описательности. К этому надо добавить, что мир образов Севильи был богат и красочен, в нем раскрывалось множество привлекательного именно для композитора, и стремление Турины создать музыкальную антологию прославленного испанского города было оправдано.

Образы Севильи воскресают и в музыке первого крупного произведения композитора — симфонической поэме «*La processión del Rocío*», сыгранной под управлением Арбоса в 1913 году. Она навеяна воспоминаниями о красочных праздничных процессиях на городских улицах, которые композитор не раз видел в дни молодости.

Тема эта была разработана Альбенисом в фортепианном цикле «Иберия», теперь Турина воплощает ее в богатстве оркестрового звучания. Симфоническая поэ-



ма исполнялась и в Париже, где ее слышал Дебюсси, написавший после концерта следующие строки:

«La procession del Rocío», симфоническая поэма Х. Турины, построена в виде прекрасной фрески. Благодаря бойким сопоставлениям света и тени она слушается легко, несмотря на свои размеры. Подобно Альбенису, Х. Турина сильно пропитан народной музыкой. Он еще колеблется в манере ее развития и считает полезным прибегать к помощи знаменитых современных поставщиков. Поверьте, что Х. Турина может обойтись без них и прислушиваться к более родным для него голосам»<sup>1</sup>.

Дебюсси сумел в нескольких словах дать справедливую оценку во многом еще незрелого произведения молодого композитора, намекнув при этом на опасность слишком строгого выполнения школьных предписаний. Действительно лучшее, что было в симфонической поэме, шло от обращения к сокровищнице народного творчества, разработки ритмов народных танцев.

Они определяют характер и симфонической поэмы «Фантастические танцы» (1920) и наиболее значительного оркестрового произведения Турины — его «Севильской симфонии» (1920), где почти импрессионистическая красочность письма выступает в строгих канонах формы, воспринятых в классе В. д'Энди. И здесь на первом месте картинность музыкальных зарисовок самого города, реки и, наконец, праздника, на котором так темпераментно и увлекательно звучат мелодии и ритмы петенеры и сегидильи. При слушании этой музыки снова возникают воспоминания об «Иберии» Альбениса, стилистически совсем иной, но образно-эмоциональным строем в сущности близкой «Севильской симфонии» Турины, словом, он продолжил одну из линий, наметившихся ранее в испанском музыкальном Возрождении.

Можно сказать даже, что Турина сделал больше, чем композиторы «Тройки», для развития жанра симфонической музыки, в котором его явно привлекала сфера живописной образности. Можно сказать, что в его оркестровых партитурах выражено то же содержание, которое раньше воплощалось ими в фортепианных пьесах. Другими словами, он не вышел за пределы уже созданного

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 229.



в предшествующую эпоху (что сделал в своих последних произведениях Фалья), но сумел найти личный поворот темы, что и обусловило впечатляющую силу его лучших произведений.

Турина был плодовитым композитором, работавшим в различных формах и жанрах. Важное место в его наследии занимают многочисленные произведения для фортепиано. Он продолжил традицию Альбенниса и Гранадоса, причем близок им даже в отборе сюжетов и жанров. Большинство его пьес построено на разработке интонаций и ритмов испанского фольклора, нередко выступающих и здесь в несколько академизированном облике. Не импровизационность, не увлеченность танцевальной стихией, а следование отлично усвоенным правилам школы — вот что преобладает в музыке Турины. К счастью это не заглушает живости звучания его лучших фортепианных пьес. Они — точно песни трубадура, как образно обрисовывает композитора в известном стихотворении А. Мачадо «Турина поет».

Турина часто объединял фортепианные произведения в циклы, примером которых может служить его сюита «Уголки Севильи» (1912). Испания предстает в них в романтическом облике: лирические страницы чередуются с непринужденным юмором, с картинками народных праздников. Все это — испанская музыка, глубоко индивидуальная в использовании характерных фольклорных элементов. Однако ей недостает глубочайшего проникновения в характер канте хондо, которое было свойственно М. де Фалье. И это сказывается в музыкальном воплощении андалусской тематики — поток интуитивно возникающего и свободного в своем развитии мелодизма вошел в русло академизма.

Деятельность Турины вписалась в испанское музыкальное искусство первой половины века. Рядом с Мануэлем де Фалье, в своей собственной манере, он насаждал в нем высокую профессиональную культуру, мастерство в новых условиях развития национальных традиций. Это можно найти в его фортепианных циклах.

Одним из первых, получивших известность, фортепианных произведений Турины явилась сюита «Севилья» (1909). Вместе с написанной тремя годами позднее сюитой «Уголки Севильи» она дает достаточно возможностей для характеристики стиля композитора.



Первая пьеса — «Под сенью апельсиновых садов» — построена на элементах гитарных наигрышей, типично андалусских ритмах и каденциях. Пианистическая фактура по-своему интересна и полнозвучна, но несколько традиционна, причем — не без оттенка салонности. Впрочем, пьесе нельзя отказать в мелодической привлекательности, стройности формы и в мастерстве письма, проявившемся, в частности, в заключительном эпизоде, где сочетаются обе темы.

Вторая пьеса — «Кортеж проходит по улице» — рисует картину уличного шествия, не раз привлекавшую внимание испанских композиторов. Она декоративна, особенно — в первом эпизоде, с его таинственными, точно затаенными звучаниями, отзвуками фанфар, которые оттеняют краткие мелодические фразы. Дальше появляется спокойный лирический напев, сопровождаемый медленными трелями, сменяемый полнозвучным эпизодом, вновь свидетельствующим о хорошо усвоенных традициях Schola.

Гораздо самостоятельнее и характернее третья часть — «Танец у собора», переносящая в атмосферу народного праздника. В коде композитор напоминает темы предшествующих частей, подчеркивая единство цикла.

Автору сюиты «Севилья» нельзя отказать ни в ясности его творческих намерений, ни в умении выразить их с полной отчетливостью. Однако при всей локальности темы и особенностей языка, музыка цикла носит несколько внешнеописательный характер, раскрывая испанское в довольно нивелированных формах. Конечно Турина отлично знал родную музыку, но в разработке ее элементов не достиг высокого качества синтеза. Мысль композитора не вырвалась за пределы традиционных образов, мелодических и ритмических формул, которые разрабатывались им искусно, но без той истинной самостоятельности, которая была достигнута в «Иберии» Альбениса и Четырех испанских пьесах Фальи. Это можно сказать и о Трех андалусских танцах (1912). В некоторых страницах есть ритмическая живость, но в целом, несмотря на эффектность, они значительно уступают появившимся много раньше «Испанским танцам» Гранадоса. Речь идет не о сравнении творческих почерков, а тем более — масштабов дарования различных



композиторов. Дело в том, что Турина, как мы уже говорили, академизирует живую народную традицию. И это происходило, конечно, не от недостатка понимания и таланта. Помимо влияния принципов *Spolia*, здесь могли сказаться и более общие причины: новая испанская музыка искала путь к универсальности выразительных форм, о которой неоднократно говорил Фалья. И если Фалью это привело к неоклассицизму, привлекавшему также внимание молодого композиторского поколения, то у Турины проявилось стремление к своеобразному академическому романтизму, разумеется — на национальной основе. Эти черты характерны и для многих его фортепианных пьес, среди которых есть немало образных и мелодически изобильных, сохраняющих свою привлекательность и до наших дней.

В пьесах из сборника «В обувной лавке» (*En el Zapatería*, 1933) чувствуется влияние музыки Дебюсси, таких его произведений, как «Кукольный кэк-уок». Оно сказывается и в характере самой музыки этих изящных, слегка гротескных пьес, и в манере фортепианного письма — изысканного и колоритного, богатого тонкими нюансами звучания.

Небольшая сюита открывается пьесой «Ганс Сакс», где появляется остроумная парафраза мелодии из вагнеровских «Мейстерзингеров». Далее следуют музыкальные зарисовки... обуви, принадлежащей людям различных профессий и положений, вернее сказать — их хозяев. Замысел своеобразный, дающий простор для юмористической фантазии композитора. В этой небольшой музыкальной «витрине» выделяется мелодическим изяществом пьеса «Крестьянские туфли», несколько напоминающая Дебюсси, но чисто испанская по характеру музыки. Влияние французского мастера ощутимо и в «Греческих сандалиях», с их квинтовыми параллелизмами и четко ритмованными квартовыми последованиями среднего эпизода. Испанский колорит особенно выражен в трех последних пьесах — «Туфли балерины», «Туфли хорошенькой женщины» и «Ботинки тореро» — где, однако, выступают черты марионеточности. Горделивая поступь тореро преобразуется здесь в подобие шага игрушечного солдата.

«В обувной лавке» — не единственный пример гротескной трактовки темы в фортепианной музыке Турины.



В 1930 году появилась его сюита «Радио Мадрид», едва ли не первое музыкальное произведение, посвященное новому тогда средству массовой информации. Это — ряд музыкальных сценок («Студенты из Сант-Яго», «По Катилии», «Праздник Севильи»), по тематике не выходящих за обычные для Турины пределы, но трактованных по-новому, в жанре микрофонных передач включенных типичную для того времени радиопрограмму. Можно вспомнить и о сюите «Цирк» (1932), где даются небольшие, но точные музыкальные зарисовки выступлений артистов разных жанров. Все эти произведения существенно дополняют представление о творчестве Турины. Кроме того, они явились во многом новыми и для испанской музыки вообще, внося в нее черты гротескной застенчивости, правда не с той степенью стилистической завершенности, как это уже сделал Фалья в «Балаганнике». Независимо от аналогий, надо отметить широту творческого диапазона Турины, которого привлекали не только традиционные образы романтической Испании. Кроме всего они, пожалуй, воплощены в сюите «Испанские женщины». В трех частях сюиты запечатлены типичные образы жительниц Мадрида, сентиментальной андалуски и смуглой кокетки, нарисованные в обычной для композитора стилистической манере, с большим вкусом и изяществом. Это также одно из популярнейших произведений композитора, особенно часто обращавшееся к жанру фортепианной миниатюры. Впрочем, он добился успеха и в крупной форме, создав «Романтическую сонату» (1909), пожалуй, самое значительное произведение этого рода в испанской музыке. В ней привлекает серьезность замысла, воплощенного в очень ясной форме, в богатой пианистической фактуре — живописной и ярко эмоциональной.

Турина писал для театра (в Испании пользовалась популярностью его комическая опера «Марго», написанная в 1914 году, и хореографическая фантазия «Ритмы» — 1928). Его перу принадлежат произведения для различных камерных ансамблей — трио, квартеты, часто — необычные по образному содержанию. Таков квартет «Молитва Тореро» (есть версия для струнного оркестра), в котором оригинально разработаны ритмы паодобля. Все эти произведения пользовались известностью, но их затмил успех гитарной пьесы «Фанданильо»,



в которой не только прекрасно использованы инструментальные ресурсы, но и верно передан характер родной композитору андалусской музыки.

Словом, Хоакин Турина оставил большое композиторское наследие. К этому надо прибавить «Краткую музыкальную энциклопедию» в двух томах, вышедшую в свет в Мадриде в 1917 году. Этот труд сыграл в свое время важную роль в распространении музыкально-теоретических знаний, получил в рецензии Фальи оценку как «нечто замечательное и экстраординарное в музыкальной жизни нашей страны», как «драгоценное завоевание национальной художественной культуры», с появлением которого «все, заинтересованные в судьбе испанского музыкального искусства, должны живейшим образом поздравить друг друга»<sup>1</sup>.

Следует прибавить, что Турина явился также и выдающимся педагогом, воспитавшим многих талантливых музыкантов. Сочетая в одном лице композитора и исполнителя, музыковеда и педагога, он продолжил миссию Педреля как учителя и наставника. Разумеется, Турина выступал в иных условиях и не обладал универсальностью познаний отца испанского музыкального возрождения, но он сыграл значительную роль в дальнейшем развитии принципов Педреля. Главное же, что в композиторском наследии Турины есть немало страниц, сохраняющих художественное значение и вводящих слушателей в поэтический мир образов Андалусии, навсегда оставшейся для композитора неисчерпаемым источником вдохновения.

Турина, так же, как Альбенис, Гранадос и Фалья, долгое время жил в Париже, который по-прежнему оставался притягательным центром не только для испанцев, но и для представителей латиноамериканских стран (достаточно вспомнить о том, какую роль играл этот город в жизни мексиканца Мануэля М. Понсе и бразильца Эйлора Вила Лобоса). Для испанцев важно было не только общение с французскими музыкантами, которые проявляли живой интерес к их родной музыке и глубокое ее понимание, но и возможность профессионального совершенствования. Ведь в начале века даже в крупнейших центрах страны, какими были Мадрид и Бар-

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке, с. 35, 38, 36,



селона, консерватории, по существу, находились на уровне, уступавшем лучшим европейским. Это не означает, конечно, что в них не было настоящих профессоров, крупных музыкантов — достаточно вспомнить Педреля. Но они часто вступали в конфликт с окружающим музыкальным бытом и не могли преодолеть консервативную рутину. Лишь значительно позднее положение в области музыкально-профессионального образования изменилось, и большинство композиторов, выступивших в 20-е годы, получило основательную подготовку на родине. В годы молодости Турины, не говоря уже об Альбенисе, дело обстояло по-другому, и некоторые испанские музыканты не только учились в Париже, но и проводили там большую часть жизни, играя видную роль во французской музыке, но оставаясь, в то же время, истинными представителями родного искусства. Таким был и пианист Рикардо Виньес, имя которого тесно связано с испанским музыкальным Возрождением.

Рикардо Виньес (1873—1943) родился в Лериде, учился в Барселоне, у Пухоля. Он окончил консерваторский курс с первой премией и получил стипендию, которая дала ему возможность совершенствоваться в Париже. В 1904 году он окончил Парижскую консерваторию, также заслужив высшую награду. С той поры он вошел в парижскую музыкальную среду, где был сразу принят как равный, как постоянный участник многих важных событий концертной жизни. Его пианистический талант, его чуткость к новому, понимание современной музыки были по достоинству оценены многими друзьями, среди которых были Дебюсси и Равель.

Он был первым исполнителем ряда их произведений и неустанным пропагандистом их творчества, так же, как и других современных ему композиторов. Его творческие связи с французским музыкальным миром крепились с каждым годом, но он оставался испанским музыкантом, живо интересовался всеми новинками родного искусства, постоянно играл произведения своих соотечественников (мы уже упоминали об этом в связи с творчеством Альбениса, Гранадоса, Фальи). Словом, живя в Париже, он был самым тесным образом связан с движением новой испанской музыки, выступал одним из активнейших ее пропагандистов. С этим была связана и его музыкально-критическая деятельность, в которой он неизменно от-



стаивал принципы Ренасимьенто и — в более широком плане — современного европейского искусства.

Виньес являлся также отличным исполнителем классического и романтического репертуара. В течение многих лет он выступал на эстраде и в фортепианном дуэте с испанской пианисткой Бланш Сельва (первой исполнительницей «Гойесок»), затем — вместе с Альфредом Корто и Эдуардом Ризлером. Виньес организовал (совместно с Билевским и Андре Леви) «испанское трио». Трудно перечислить все примечательные события его концертной деятельности, отмеченной многими успехами. В сущности он был главным представителем испанской пианистической школы в ту пору, когда уже закончились выступления Альбениса и Гранадоса. Более того, самый размах его концертной деятельности был шире, ибо он полностью посвятил себя фортепиано. Хотя он не завоевал всемирной славы подобно Касальсу либо Сеговии, но подобно им был носителем лучших традиций испанского исполнительского искусства и содействовал упрочению его международного авторитета. Все это определяет его место в развитии новой испанской музыки, истинным представителем которой он являлся.

К этому надо прибавить, что Виньес проявлял большой интерес к русской музыке и пользовался известностью среди русских композиторов, охотно передававших ему свои произведения. Он принимал участие в концерте в честь 70-летия Балакирева, который посвятил ему свой «Бравурный вальс», а Ляпунов — транскрипцию «Хора волшебных дев» из глинкаевского «Руслана». Имя Глинки было хорошо знакомо Виньесу, и сам он стремился развивать традиции испано-русских музыкальных связей, заложенные великим композитором.

После этого краткого рассказа о замечательном испанском музыканте, жившем в Париже, возвратимся на Пиренейский полуостров, где в это время все активнее проявляли себя композиторы нового поколения — наследники Альбениса и Гранадоса, младшие современники Фалы.

Рядом с Х. Туриной выдвинулся Оскар Эспла (р. 1889) — один из видных представителей испанского музыкального академизма, работавший в самых различных формах и жанрах. Эспла родился в Аликанте, и это определило впоследствии его пристрастие к левантийско-



му фольклору, почти не привлекавшему внимание других испанских композиторов. Эспла получил солидное философское и техническое образование, а как музыкант явился в значительной степени самоучкой, хотя и занимался частным образом в Германии. Одним из его первых исполнявшихся произведений была Соната для скрипки и фортепиано (1913). Он воспринял творческий опыт старших современников и, подобно им, обратился к разработке народно-творческого наследия, найдя в нем свою собственную сферу. Она была мало известна за пределами Испании, и потому зарубежные слушатели не всегда оценивали национальную характерность его музыки.

Эспла создал много симфонических произведений, в которых раскрываются лучшие стороны его дарования. Уже в написанной в 1914 году поэме «Грезы любви» он выступает зрелым мастером. Еще значительнее «Дон-Кихот на страже оружия» (1925), в которой композитор возводит массивную звуковую конструкцию на основе очень простой и лаконичной темы народного характера. Обращение к Сервантесу раскрыло перед ним, как и перед Фальей и другими испанскими композиторами, много творческих возможностей, в данном случае — реализованных в симфоническом произведении крупного плана.

Эспла много писал для фортепиано. Здесь можно назвать его «Испанскую сонату» (в которой есть черты шопеновских влияний), его пьесу «Испанская лирика», самые названия которых подчеркивают национальную характерность. Ею отмечены и вокальные произведения, например — цикл для голоса с фортепиано «Песни на пляже», снова переносящие в родную для композитора левантийскую атмосферу.

Эспла активно проявил себя в области музыковедения. Он продолжил работу Педреля по собранию произведений старинной испанской музыки, опубликовал ряд ценных трудов, занимался изучением поныне существующих «Мистерий Эльче», опубликовал критически проверенные записи их отдельных сцен. Во всем этом проявилась свойственная ему дисциплина научного мышления, которую он вносил и в педагогическую работу.

В 1936 году Эспла был назначен директором консерватории в Мадриде. Однако вскоре он покинул Испа-



нию, долго жил в Брюсселе и Париже и только в 1951 году возвратился на родину, где продолжал играть видную роль в музыкальной жизни, в качестве маститого композитора, чьи произведения входили в программы многочисленных фестивалей. Вместе с Х. Туриной он выступил носителем традиций национального академизма, сложившихся не без иностранных влияний (интересно отметить, что у Эспла, хотя он и занимался с немецкими профессорами, так же, как и у Турины, проявились влияния Франка).

По складу музыкального мышления Оскар Эспла ретроспективен, далек от современности, и это чувствуется в его произведениях. Лучшее, что в них есть, связано с разработкой народно-творческих элементов, в чем, как уже говорилось, он нашел свой собственный путь.

Эспла принадлежит к числу тех, кто предпочитает создавать свои образы на основе фольклора, без цитирования подлинных мелодий. Он создал собственную ладогармоническую систему на основе изучения левантийского фольклора, где сложился своеобразный звукоряд *c—des—es—f—ges—as—b*, который еще не встречался в произведениях испанских композиторов, — и вступил в новую область, далекую от уже освоенной андалусской сферы, с которой нередко отождествлялось общее представление об испанской музыке. Эспла стремился расширить понятие национальной характерности и добился многого в своих произведениях, которым нельзя отказать в своеобразии и самостоятельности подхода к решению проблемы разработки так называемого «воображаемого фольклора».

Здесь возникает вопрос общего характера о путях развития испанской музыки 20—30-х годов. Картинность и живописность, интенсивная разработка народных песенных и танцевальных жанров, характерная для Альбениса и Гранадоса, постепенно теряли для молодого поколения первостепенное значение, сменялись поисками универсальных решений, о чем уже говорилось в связи с творчеством Фальи. В понятие универсализма вкладывалось различное значение, но по большей части речь шла о более свободной трактовке национальных традиций, о большем приобщении к общеевропейскому. Другими словами, формировалось новое представление о на-



диональном стиле, которое можно связать и с последними произведениями Фальи, и с творчеством Турины и Эспла, где стремление к универсальности проявилось в ином плане и не без влияния идей *Schola cantorum* (у Турины это сказалось в особом внимании к вопросам формы и гармонического письма, трактованных в духе принципов В. д'Энди, у Эспла — в строгости дисциплины конструктивной мысли).

Эспла стремился сохранить ладогармоническую структуру музыкального произведения и в использовании мелодических и аккордовых элементов всегда исходил из строгих требований школы. Он остался в стороне от модернистских течений, которые распространились и в испанской музыке, отрицал додекафонию и другие системы, уводящие от тональной основы. Это было вполне естественно, ибо он принадлежал к поколению, воспитанному в традициях позднего романтизма.

Эспла и Турина показали, что в движении новой испанской музыки ясно обозначилась тенденция академизма, в котором быстро могли раствориться новаторские устремления «тройки». Она, конечно, не могла претендовать на монопольное представительство испанского, но в ее деятельности был прорыв в новую область, а здесь — возделывание уже открытых земель, причем с ориентацией на общепринятые нормы. Эспла и Турина принесли в испанскую музыку много важного, но они не подняли ее на новую ступень своеобразия и самостоятельности по сравнению с тем, что мы встречаем в лучших произведениях Фальи, так и оставшихся высшим достижением национальной школы.

Это не снимает, разумеется, признания значительности творческого дела такого композитора, как Эспла, равно как и ценности его лучших произведений, сохранившихся до настоящего времени в испанском концертном репертуаре. Его несомненной заслугой является расширение сферы освоения наследия народного творчества, все богатство разновидностей которого еще не стало предметом внимания композиторов. Между прочим, там скрывалось множество потенций развития и обновления музыкального языка, причем — в современном плане. Пример Бартока в его работе над венгерским и румынским фольклором остается поучительным и для композиторов других стран.



Почти в то же время, что Туринна и Эспла, выдвинулся Конрадо дель Кампо-и-Савалета (1879—1955) — композитор и дирижер, один из активных пропагандистов новой испанской музыки. Воспитанник Мадридской консерватории, он на всю жизнь остался связанным с музыкальной жизнью столицы. Автор многих произведений, в том числе ряда симфонических поэм, из которых следует выделить трилогию «Божественная поэма», он находился под влиянием позднего немецкого романтизма, в особенности же — Р. Штрауса. Его сочувственно отметил Дебюсси, находивший даже, что «Божественная поэма» испанского композитора «родственна симфоническим поэмам Р. Штрауса по мощи построения»<sup>1</sup>. Кампо активно работал и в области камерной музыки. Здесь можно упомянуть квартет «Романтические каприччио» (1908), написанный в ясной форме и привлекающий мелодическим изяществом.

Можно назвать еще несколько композиторских имен, обративших на себя внимание в начале века. Среди них Бартоломе Перес Касас (1873—1956), который получил известность благодаря симфонической сюите «Моей земле» (1904), написанной с отличным чувством оркестрового колорита. Это произведение также было отмечено Дебюсси, писавшим, что сюита Касаса, «полная поэзии, напоенной восточной негой, содержит в себе очень новые оркестровые комбинации, где упорные поиски колорита почти всегда оправданы искренностью восприятия»<sup>2</sup>. Отсюда шел прямой путь и к партитуре «Ночей в садах Испании», созданных несколько лет спустя Мануэлем де Фальей, искавшим свои пути развития национального симфонизма. А в исторической перспективе здесь вспоминается «Ночь в Мадриде» Глинки, первым создавшего замечательную по своей образности музыкальную картину на основе испанского фольклора.

Среди учеников Туринны выделяется Хесус Гарсиа Леос (1906—1953). Подобно многим испанским композиторам, он впервые приобщился к музыке в качестве хориста. Музыкальное образование завершил в Мадридской консерватории. Начиная с 1933 года, он овладева-

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, заметки, с. 229.

<sup>2</sup> Там же.



ет новым для испанских композиторов жанром киномузыки; он участвовал в создании более чем 100 фильмов, в том числе получившего широкую международную известность «Добро пожаловать, мистер Маршал». Однако композитор не был полностью поглощен работой для кино и проявил себя активно в различных жанрах. Он создал произведения для фортепиано и камерных ансамблей, а также циклы романсов на слова Р. Альберти, Ф. Гарсиа Лорки и А. Мачадо. Испанские критики отмечали некоторую эклектичность его творчества. Он интересовался вопросами разработки старинных ладов, а вместе с тем и современными выразительными средствами. Отдавая много сил работе над программными произведениями, он не забывал и о том, что именуется «чистой» музыкой. В конце концов Леос пришел к решению прекратить работу для кино, отнимавшую у него массу времени и сил, но это было уже в конце его жизни, когда он создал Фортепианный квартет, Сонатину для оркестра, «Песни Мачадо» и другие произведения. В них выступают лучшие черты его дарования — выразительность мелодии, логика гармонического письма и построения формы. Это был мастер, оставивший след в новой испанской музыке, однако его произведения остались почти неизвестными в других странах — возможно, это связано не столько с их достоинствами, сколько стратегическими событиями второй половины 30-х годов, ограничившими рост и распространение испанской музыки.

В известной степени это относится и к Хоакину Родриго (род. 1902). Уроженец Валенсии, он долго жил в Париже, где имел возможность услышать «Балаганчик» Фальи, который произвел на него сильное впечатление, и познакомился с музыкой Стравинского. Все это имело важное значение для формирования его композиторского облика. Большое место занимают у него песни и романсы, которые получили признание публики и вошли в исполнительский репертуар.

Характерны для Родриго романсы на слова неизвестного поэта XVI столетия. В вокальной и фортепианной партиях нет ни подчеркнутости локального колорита, ни стремления к подражанию старине, хотя отдельные архаичные элементы и связывают с эпохой создания поэтических текстов. В общем же это пример их современного прочтения, в котором чувствуется



стремление композитора обновить привычную сферу испанской камерной музыки.

Так, в песне «Откуда придешь, любовь?» легко очерченная и подвижная мелодия оттенена гроздьями секунд фортепианного сопровождения, которые создают колорит, необычный для XVI века, но вполне соответствующий намерениям композитора. В песне «Ранен я насмерть» спокойная мелодия звучит на фоне сопровождения, в котором оригинально развиты элементы строгой полифонии. Ясность диатонического лада несколько нарушена переченьями, возникающими в кратких имитационных переключках голоса и фортепиано. В тонкости и изяществе общего звучания чувствуется рука мастера. «В тополиной аллее» — лирическая песня, грациозная и оживленная, с несколько моторной партией фортепиано и чисто испанскими каденционными оборотами.

Можно полагать, что произведения Родриго (так же, как и Гуриди, о которых будет сказано несколько дальше) обозначили новый путь развития испанской вокальной лирики, отступающей от фольклорности, даже — от «воображаемой». Возможно, что это явилось своеобразной реакцией на появлявшиеся в изобилии чисто эстрадные песни, с их стандартными псевдонародными формами. А может быть, это также и проявление неоклассических тенденций, хотя, с другой стороны, в романсах Родриго есть и черты позднего романтизма. Как бы ни решался вопрос, следует признать художественные достоинства его романсов, получивших известность и за рубежом.

Среди произведений Родриго особенно интересны его инструментальные концерты. Популярен в Испании «Аранхуэсский концерт» для гитары с оркестром (1939), написанный с блеском и элегантностью, проникнутый биением ритмического пульса и яркий по тембровому колориту. В «Концерте в галантном стиле» для виолончели композитор воскрешает живой юмор и образность сарсуэлы. А в «Концерте-серенаде» для арфы разработаны элементы лютневого стиля, напоминающие о фантазиях Луиса Милана. Все это полно выдумки и изобретательности, свидетельствует об отличном знании инструментов и понимании особенностей жанра и принадлежит к числу интересных страниц испанской концертной музыки.



Родриго обращался и к вечному источнику вдохновения — «Дон-Кихоту» Сервантеса, создав большую пьесу «Отсутствие Дульсины» для солистов и оркестра, также принадлежащую к числу его лучших произведений. Он обращался, таким образом, к различным формам и жанрам, умел внести в каждый из них нечто свое, что и привлекло к нему внимание испанских слушателей.

Хесус Гуриди (род. 1886) — уроженец Виктории, долго работал в Бильбао и Сен-Себастиане, где познакомился с той областью фольклора, которая находилась вне сферы внимания «Тройки», и это открыло перед ним новые возможности. Подобно многим другим испанским композиторам он совершенствовался в Париже, где в течение двух лет занимался в *Schola cantorum*. Впоследствии он жил в Мадриде, где был профессором гармонии, а затем — и директором консерватории.

В его ранних сценических произведениях (опера «Амая») слышатся отголоски вагнеровских влияний. Затем он пробовал свои силы в жанрах сарсуэлы и оперетты, писал для кино. О кино напоминает и его симфоническая «Фантазия Уолта Диснея». Среди его оркестровых произведений — «Приключения Дон-Кихота» и «Пиренейская симфония», в которой он разрабатывает интонации и ритмы народной музыки басков, не раз привлекавшей его внимание и при создании других произведений.

Гуриди отдал много времени и сил собиранию и обработке народных песен, проявив здесь незаурядное мастерство. Не раз отмечались его Десять мелодий басков как пример логичной и стильной гармонизации (к ним примыкает оркестровая сюита «Так поют дети»). Он писал также музыку на народные слова. Одним из таких произведений являются «Кастильские песни» для голоса и фортепиано. И в мелодиях, и в гармонизации, и в фактуре сопровождения проявилось чувство меры и мастерство. Композитор верно передает национальный характер, тщательно избегая при этом повторения установившихся «испанских» штампов, его почерк вполне самостоятелен. Это еще одна грань в понимании испанского фольклора, претворенного чутким и принципиальным композиторским интеллектом. Он шел к раскрытию народного характера сложными путями, отступая



от связанного с фольклорной традицией и воссоздавая ее необычными средствами.

Так, в песне «Спасите!» он строит фортепианное вступление на колоритных терцовых последованиях, которые не связаны с фольклором. Но уже первая реплика голоса типична в своем каденционном обороте, много раз повторяющемся и в дальнейшем и вносящем в песню элемент типического.

Великолепна простотой и лирической ясностью песня «Не хочу твоих орехов», с ее спокойной и плавной мелодией, идущей в размере  $7/8$ , очень близкой народному характеру. Ясная диатоника мелодии сочетается с импрессионистическими гармониями. Все здесь отмечено истинным и художественным вкусом, своеобразно и типично для композитора:

37 *Molto calmo e misterioso*  
*p con espressivo e semplice*

The musical score is for a song in 7/8 time. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "No quiero tus avelanas, tampoco tus alelises". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The tempo and mood are indicated as "Molto calmo e misterioso" and the performance instruction is "p con espressivo e semplice". The score includes dynamic markings like "p" (piano) and "pp" (pianissimo), and articulation like "es" (espressivo). The piano part features a series of descending thirds in the right hand and a more active bass line.

No quie-ro tus a-ve-lla-nas, tam-po-co tus a-le-li-ses

Мелодия песни «Утречком в день Сан Хуана» также лишь слегка орнаментирована испанскими оборотами. Здесь особенно прозрачно, а местами и изысканно



фортепианное сопровождение, снова уводящее в чисто лирическую сферу универсальной выразительности, о которой так много думали в то время испанские композиторы. Так или иначе, это связано с неоклассическими устремлениями, которые ясно выступают и во многих страницах Гуриди.

Композиторский почерк Родольфо Альфтера (р. 1900) отчетливо выступает в партитуре «Концертной увертюры» для фортепиано с оркестром (1932). Испанский композитор, обращающийся к этому жанру, не мог, конечно, пройти мимо партитуры «Ночей», появившейся всего лишь шесть лет тому назад. И однако здесь скорее можно говорить о близости к стилю Прокофьева, в частности — его Третьему фортепианному концерту, либо к Концерту для клавесина Фальи. Звучание яркое и красочное, развитие динамичное и темпераментное, оркестровое и фортепианное письмо виртуозно по стилю.

Неоклассическое начало выступает в музыке первой части не столько в особенностях фактуры, сколько в ритмоинтонациях и образном строе. Это ощутимо уже в угловатых очертаниях главной темы, которая впервые появляется у фортепиано. Размашистой фразе отвечают политональные аккордовые построения в оркестре, приобретающие затем важное значение:



Первая часть проходит в четко организованном движении, сохраняющемся, правда, в более спокойном характере, и во второй, где преобладает элегантное лирическое настроение, заставляющее вспомнить начало



«Гойесок» Гранадоса. Впрочем, это только образная ассоциация, а стиль и язык здесь совсем иные. Третья часть во многом повторяет первую и завершает произведение в праздничном, жизнеутверждающем тоне. В фортелианной партии, которая здесь неизменно на переднем плане, преобладает моторность, что соответствует общей устремленности музыки «Концертной увертюры».

При поверхностном знакомстве она может показаться несколько абстрактно-универсальной. Но, как и в Концерте для клавесина Фальи, при ближайшем рассмотрении обнаруживаются связи с национальными традициями, хотя и не столь непосредственные, как у композиторов начала века. В сущности такая тенденция обозначилась уже у Фальи, а затем — в конце 20 — начале 30-х годов — получила распространение среди молодых композиторов. Можно даже говорить об испанской разновидности неоклассицизма, которая была отмечена собственными чертами. Они сказываются в частности в конкретности образов, отсутствии формального стилизаторства и в большом значении танцевальных ритмов. Правда, они не всегда связаны с фольклорными источниками. Часто встречаются и элементы своеобразно преломленного скарлаттианства. Все это можно найти и в творчестве Р. Альфтера, причем не только в ранних, но и в более поздних произведениях, например — во Второй сонате для фортепиано (1951).

Во Второй сонате есть нечто скарлаттианское (особенно — в первой части и скерцо), а с другой стороны — широкое использование приемов политонального и полиметрического письма напоминает Бартока. Композитор проявляет много выдумки и фантазии в гармонических построениях, в сочетаниях диатоники и политональности. Очень изящна первая часть сонаты, с ее пасторально-идиллической главной темой, быстро сменяющейся политональными последованиями. Однако ясность и изящество голосоведения сглаживают резкости, и общее звучание остается прозрачным. Все это живо, остроумно и нестандартно по конструкции сонатной формы. Колоритна кода, где политональность возникает в двухголосной фактуре. Это пример строго дисциплинированного композиторского мышления, которое сближает Р. Альфтера с автором «Балаганчика».



Во второй части, более сложной по образности, преобладает лирическое настроение, в которое неожиданно внедряются капризные интонации. И здесь интересна фактурная разработка, причем она далека от романтических прообразов, это конструктивный стиль нового пианизма, снова заставляющий вспомнить Бартока 20-х годов. В то же время почерк Р. Альфтера вполне самостоятелен. Скерцо написано в трехчастной форме; общий призрачный характер оттенен напевностью среднего эпизода. Контраст довольно обычный, но освеженный самобытностью тематического материала. Обращает на себя внимание лаконизм письма, отсутствие лишних деталей.

Очень интересно финальное рондо, в котором важная роль отведена квинтовым последованиям, колоритным политональным сочетаниям двух мелодических линий. Рондо идет в быстром движении, музыка полна задора и юмора. Соната посвящена мексиканскому композитору Карлосу Чавесу, с музыкой которого в ней есть некоторые переклички, прежде всего — в мастерстве разворачивания длительных диатонических построений. При всем обилии политональных эпизодов, композитор явно тяготеет к ясной диатонике. Мелодическая линия у него неизменно рельефна и пластична, и это во многом способствует легкости восприятия произведения Альфтера.

В 1940 году Р. Альфтер написал одно из самых известных своих произведений — Концерт для скрипки с оркестром, более традиционный по языку, но привлекающий блеском письма и живостью музыки. Это произведение показывает многообразие творческих возможностей композитора, вплоть до 1939 года являвшегося одним из активнейших деятелей испанской музыки, а затем, уже за океаном, продолжавшим создавать произведения, в которых развивалась ее живая традиция. Он не единственный в своем поколении был вынужден после окончания гражданской войны оставить Испанию и сохранить вдалеке от нее верность передовым устремлениям ее культуры. Многие испанские композиторы и исполнители оказались в изгнании. Английский музыковед Чэйз имел все основания назвать их «рассеянным поколением»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Chase G. The music of Spain, p. 207.



Эрнесто Альфтер (р. 1905) был учеником Фальи. Он дебютировал публично в 17-летнем возрасте, сыграв Марш для фортепиано. Широкое признание принесла ему Симфонietta (1927), сыгранная впервые под управлением Арбоса. Это произведение сохранило художественное значение и поныне, как одна из ярких страниц испанской музыки XX века. Затем были написаны песни на слова Р. Альберти и балет «Сонатина» (1928) для знаменитой танцовщицы Ла Аргентина. В 1933—1936 годы Альфтер был директором консерватории в Севилье, затем уехал в Нью-Йорк, где прожил несколько лет, а оттуда — в Лиссабон. Э. Альфтер выступал и в качестве дирижера в различных странах Европы и Америки. Он выполнил большую работу по завершению партитуры «Атлантиды» своего учителя.

Эрнесто Альфтер по праву причисляется к наиболее интересным представителям композиторского поколения, выдвинувшегося в 20-е годы. Э. Альфтер был близок М. де Фалье и явился во многих отношениях его продолжателем. Его музыкальный язык складывался под влияниями отлично ему знакомого фольклора (в том числе — андалусского), а с другой стороны — испанских страниц Равеля и классицизма Скарлатти. Но все это органически освоено и стало основой для создания собственного оригинального композиторского стиля. Э. Альфтер проявил стремление освоить широкий круг технических средств новой музыки, но никогда не забывал о том, что является испанским композитором, и в его произведениях ясно ошутим локальный колорит, выступающий без излишней подчеркнутости, а тем более без прямого использования фольклорных элементов. Он является продолжателем идей, вдохновлявших его учителя в последних произведениях, воплощая их в духе своей творческой концепции. Эту самостоятельность и оригинальность отмечают все, кто писал об Э. Альфтере.

Среди произведений Э. Альфтера необходимо упомянуть «Португальскую рапсодию» для оркестра (1938), в которой, так же, как и в цикле песен для голоса с фортепиано, отобразились впечатления от народной музыки соседней с Испанией страны. Пользуются успехом его «Хабанера» и сюита «Дульсинея» для оркестра. Он является автором двух балетов — «Влюбленный хромец» (1951) и «Праздничная фантазия» (1952). Все это му-



зыка, написанная пером талантливого и оригинального композитора.

Э. Альфтер принадлежит к числу тех мастеров новой испанской музыки, кто счастливо избегал и крайностей увлечения модой и опасности эпигонства. При всем уважении к деятельности своих предшественников, он чувствовал, что они, за исключением Фальи, завершили определенный круг развития национального стиля и дальнейшее его развитие требует обновления средств. Эту идею он воспринял и от своего учителя, который никогда не останавливался в своих исканиях. Несомненно, что Э. Альфтер, вместе со своим старшим братом Родольфо и другими композиторами-ровесниками, открывал путь к новому этапу становления испанской музыки, и, возможно, он привел бы к еще одной кульминации, подобной достигнутой «Тройкой». Но трагические события второй половины 30-х годов в корне изменили обстановку в Испании, отодвинули на неопределенное время и все проблемы развития истинно передовой культуры. Дальнейший путь ряда талантливых композиторов, в том числе — братьев Альфтер, Хулиана Баутисты и Сальвадора Бакарисе, проходил за границей, что сказалось на развитии национального искусства. Речь идет, конечно, не о снижении художественного качества их произведений, а об уроне, нанесенном испанской музыкальной жизни самим фактом натурализации этих крупных мастеров в других странах.

Хулиан Баутиста (р. 1901) принадлежит к тому же поколению, что и братья Альфтер. Он уроженец Мадрида, где получил музыкальное образование в классе К. дель Кампо-и-Савалета, а затем работал в консерватории. В 1940 году переселился в Аргентину. В числе его многочисленных произведений упомянем «Симфонические впечатления» (1925), Трио-сонатину (1930), «Сюиту в старинном роде» для камерного оркестра (1932), «Три города» — поэму для сопрано и оркестра (1937), пьесы для фортепиано, гитары.

Черты стиля композитора отчетливо выступают в Трио-сонатине для струнных, где он является приверженцем неоклассической традиции. Его письмо отличается строгостью почерка и лаконичностью, свидетельствующей о тщательности отбора средств и продуманности общего плана. В четырехчастном произведении Баути-



ты привлекает чистота голосоведения и мелодическая насыщенность каждой партии. Они идут в непрерывном тематическом развитии, без каких-либо фактурных ухищрений. Это, быть может, несколько аскетично, но слушателя увлекает выразительность музыки, непрерывность движения (особенно — в первой и четвертой частях).

В нежности и хрупкости лирических образов первой части и Менуэта есть нечто близкое Сонатине Равеля. Вторая часть (*Large*), с ее пластичной мелодией, сопровождаемой движением шестнадцатых, выдержана в чистой неоклассической традиции. Оживленный финал воскрешает образы Испании XVIII века, напоминает Скарлатти и Боккерины. Это живая и веселая музыка, полная движения и ритмической четкости, блестяще завершающая произведение Баутисты.

Трио-сонатина Баутисты внесла новое качество в испанскую камерную музыку рубежа 20-х и 30-х годов. К ней примыкает оркестровая «Сюита в старинном роде». Как показывает название, композитор ставил перед собою стилизаторскую задачу. Однако живость и темпераментность музыки делают сюиту вполне современным произведением. Интонационно она связана не столько с испанской, сколько с общей неоклассической традицией, хотя в характере ритмики и общего тона музыки отчетливо выступают национальные черты. Композитор проявляет незаурядное мастерство инструментовки — его оркестр полон интересных сопоставлений групп, привлекает тщательностью технической разработки партий отдельных инструментов. Особый эффект вносит звучание квартета солирующих струнных, противопоставленного всему оркестровому массиву. Это несколько напоминает структуру *concerto grosso*, воспринятую, разумеется, с позиций современного композитора. Таким же приемом композитор успешно воспользовался и в «Концертной симфонии» (1934). В общем, это яркая и жизнеутверждающая музыка, раскрывающая одну из граней облика композитора. Другие связаны с разработкой элементов фламенко.

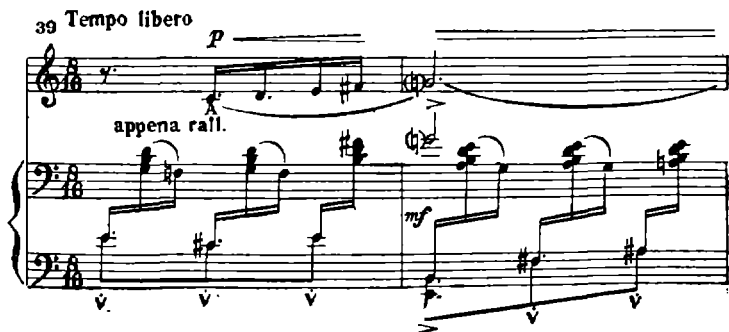
Партитура «Сюиты в старинном роде» — одно из свидетельств растущего мастерства испанских композиторов нового поколения. Примечательно, что большинство из них прошли солидную школу у себя на родине —



в Мадриде или Барселоне, и им уже не было необходимости стремиться в заграничные консерватории. Традиционные связи с Францией сохраняли значение, но приобретали иной характер: во всем этом сказывались перемены, которые в конечном счете были связаны с развитием идей Педреля, хотя, если говорить о внешнем облике нового творчества, оно едва ли во всем соответствовало его представлениям.

К числу лучших произведений Баутисты принадлежит вокальная поэма «Три города» на слова Гарсиа Лорки. Она была написана в 1937 году, спустя несколько месяцев после трагической гибели поэта и воспринимается как дань глубокого уважения к его памяти. Это романтические картины Испании, не без элементов символизма, которые есть и во вдохновивших композитора стихотворениях поэта. По характеру музыки поэма близка Фалье того периода, когда он был всецело увлечен стихией андалусской музыки. Ее элементы разработаны и Баутистой, широко использующим и типические вокальные интонации, и формулы гитарных наигрышей.

Первая часть — «Малагенья» — написана на те же слова, что и одноименный эпизод Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Страстный и тревожный напев звучит на фоне гитарного аккомпанемента, воспроизведенного средствами симфонического оркестра, украшенного интересными полиметрическими сочетаниями. Как и две последующие части, «Малагенья» является концертной трансформацией фламенко, обогащенной чертами сильной композиторской индивидуальности. Именно это и определяет оригинальность трактовки жанра, в значительной степени предначертанную содержанием стихов:







Вторая часть — «Предмесье Кордовы» — род романтического ноктюрна, в котором связь с жанром фламенко обнаруживается не так непосредственно, как в «Малагенья». Здесь снова проявилась ритмическая изобретательность и колористический дар композитора. В аккомпанементе есть черты импрессионистической красочности, он мелодически насыщен, как и все страницы этого прекрасного вокального цикла.

В третьей части — «Танец» — композитор развертывает цепь полиметрических сочетаний, придающих музыке особую динамичность, упругость поступи, а местами и своеобразный, почти капризный характер свободной импровизации под гитару. Это яркие музыкальные зарисовки Андалусии, сделанные с глубоким проникновением в народную музыку и отмеченные самостоятельностью композиторского стиля.

Искания Баутисты в известной мере были типичными и для других композиторов его поколения. Они стремились расширить перспективы родного искусства



и войти в круг более широких явлений, привлечь европейское внимание. Конечно, это удалось сделать еще Альбенису и Гранадосу, но у них большое значение имела красочность тематики, которая нередко воспринималась иностранцами как чистая экзотика. Это было несправедливо, и все же самое существование такой точки зрения было тревожным симптомом для молодых композиторов. Они не могли пройти и мимо творческих поисков Фальи, приведших его к Концерту для клавесина, мимо впечатлений от новинок зарубежной музыки. Им хотелось найти язык не столь локальный, как у пионеров Возрождения, но также испанский. Так складывался испанский неоклассицизм, в котором слышались отголоски Скарлатти и Боккерини, сочетающиеся с веяниями современности. Это своеобразное явление европейской музыки, отличное от того, что появилось на аналогичной основе в других странах. В самой Испании эта тенденция нашла различных, непохожих друг на друга выразителей. Так, рядом с Хулиано Баутистой выступил Сальвадор Бакарисе, проложивший свой путь в общем развитии родного искусства.

Сальвадор Бакарисе (р. 1898) тоже учился в Мадридской консерватории у К. дель Кампо-и-Савалета. В 1923 году выступил в качестве автора симфонической поэмы «Плавание Одиссея» для оркестра и женского хора. С 1925 по 1936 год являлся музыкальным руководителем Радио — Мадрид, выступал как музыкальный критик. В 30-е годы он занял одно из самых видных мест в ряду испанских композиторов, создав Серенаду (1931), Концерты — для фортепиано (1933), виолончели (1935), Симфониетту для 18 инструментов и арфы (1936) и другие произведения. После гражданской войны, в 1939 году, он переселился в Париж, где продолжил композиторскую работу. К этому времени относится его Концерт для гитары с оркестром (1953), кантата «За мир и счастье народов» (1950).

К числу значительнейших произведений композитора принадлежат «Три концертных движения» для скрипки, альты и виолончели с оркестром (1934). Партитура была напечатана в Барселоне, в 1938, в разгар войны, издательством Центрального музыкального совета. Это один из многочисленных фактов внимания к музыке в Республиканской Испании — в трудных усло-



виях выходили в свет не только боевые песни, но и большие оркестровые партитуры.

«Три концертных движения» можно отнести к числу тех произведений, в которых связь с национальными традициями раскрывается в обращении к классическому профессиональному наследию.

Партитура написана для симфонического оркестра и противопоставленной ему группы трех солирующих инструментов (скрипка, альт и виолончель). Эти две группы объединены в одно целое, связаны богатством тематической и фактурной разработки. Композитор мастерски пользуется ресурсами оркестрового полнозвучия, причем в типично неоклассической манере, где на первом плане линейность, а не тембровые комплексы (хотя подчас в партитуре встречаются и колористические эпизоды). Все звучит ясно, без нарочитой сухости и резкости, от которых не свободны многие произведения западных неоклассиков.

Первая часть, наиболее развитая, начинается спокойным вступлением, где после каденции виолончели соло все три инструмента как бы утверждают важный тезис дальнейшего развития — четко ритмованную тему:

The image displays a musical score for three instruments: Violino (V-no), Viola (V-la), and Violoncello (V-c.). The tempo is marked '40 Grave'. The V-no part begins with a forte (*ff*) dynamic and a 'sost.' (sostenuto) marking. The V-la and V-c. parts also feature *ff* and *sost.* markings. The score is written in treble and bass staves, showing a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The V-c. part has a double bar line and a repeat sign at the end of the first system.



Следующее затем Allegro полно энергии, идет в размеренном движении повторных ритмических формул, богато яркими контрастами групп, интересно по разработке сольных партий. Принцип концертности выступает в старом понимании, распространенном в XVII—XVIII столетиях, и это определяет не только конструкцию, но и характер музыки. Allegro построено на динамичных и размашистых темах, в среднем эпизоде музыка приобретает черты гротеска, разумеется — в неоклассическом плане, напоминающем о прокофьевском «Танце» ор. 32. Здесь та же игра шаловливого, но четко организованного ритма. Постоянная смена контрастов, непрерывность ритмического бега создают основное впечатление от этой части, вполне оправдывающее ее название *movimiento* (движение). Образ движения привлекал в свое время внимание многих композиторов (он господствует в ряде сонат Скарлатти, в концертах Вивальди, часто встречается у Баха). Он великолепно воплощен в «Движении» Дебюсси. У Бакарисе он выступает в искусном сочетании линейных линий, в непрерывности биения ритмического пульса.

Во второй части царит лирическая мелодия, экзальтированностью тона и орнаментикой напоминающая, впрочем без прямых фольклорных аналогий, андалусские напевы, которые продолжали волновать воображение композиторов, даже вступивших на путь универсализма. И здесь выразительна фактура партий солирующих инструментов, впечатляет эмоциональная кульминация развития. Вторая часть — это лирический центр произведения, островок спокойствия и плавного мелодического течения, окруженный стремительностью движения первой и третьей частей.

В финале можно вновь услышать отголоски скарлаттианства, в нем чувствуется также близость к «Классической симфонии» Прокофьева. Она вспоминается уже при первом вступлении солирующего трио, где звучит задорная тема, охватывающая широкий диапазон, увлекающая импульсивностью ритмического бега. Весь финал написан в блестящем виртуозном стиле, по характеру музыки близок жанру токкаты в его старинном понимании.

«Три концертных движения» явились свидетельством быстрого роста композитора, овладевавшего широким



кругом средств современной техники. При этом он оставался на позициях тонального мышления, подобно большинству своих соотечественников — системы атональной и додекафонической музыки не получали широкого распространения в Испании.

В 30-е годы Бакарисе написал ряд интересных фортепианных пьес, отмеченных оригинальностью творческого почерка, выделявшего его в ряду других испанских композиторов. Эта новая страница в эволюции Бакарисе, осваивавшего различные сферы выразительности. Такова пьеса «Приношение Дебюсси». Здесь, в особенности в первой части «El viaje defenetive», выступают черты импрессионистской гармонии в той форме, которую можно найти и у французского мастера. Эта ассоциация возникает при взгляде на ноты: нонаккорды, смена колористических гармоний на фоне выдержанного звука (сначала в верхнем голосе, затем — в нижнем) — все это напоминает Дебюсси, так же как и образ движения, который появляется во второй части «La Ruesca» («Прялка»).

Такого рода пьесы не находятся, конечно, на главной творческой магистрали композитора. Более самостоятельна «Колыбельная». В оstinатном движении фигуры левой руки, над которым парит нежная мелодия, есть нечто напоминающее одноименное произведение Шопена. Есть и явные импрессионистические влияния — в последовании кварто-квинтовых аккордов среднего эпизода. В то же время в «Колыбельной» есть и несомненная оригинальность как гармонического письма, так и обобщенности образа.

Еще интереснее Токката, написанная в 1930 году. В ней композитор пользуется техникой линейного письма, в котором часто возникают намеренно жесткие звучания. Фактура подчеркнута схематична — правая и левая руки играют почти все время двойными нотами, приобретающими особый колорит в этой пьесе. В подчеркнутой лапидарности письма чувствуется композиторская воля, преобразующая по-своему каноны неоклассицизма. При всем этом в музыке есть несомненный национальный колорит — в отдельных кадансовых оборотах, в отголосках типических танцевальных формул.

Странное и яркое впечатление оставляет музыка этой Токкаты, с ее упорными и дерзкими звучаниями.



Это неожиданный поворот в развитии новой испанской музыки, ничем, казалось бы, не предвещавшийся. И вместе с тем это вполне органическое создание композитора.

Так же оригинальны Три песни для голоса с фортепиано на слова Р. Альберти, написанные в 1935 году. Никаких гитарных переборов, типичных ритмов и канканов, без которых, казалось, трудно представить себе испанскую музыку. Своеобразие подчеркнуто фортепианным аккомпанементом, где иногда слышатся квартетные джазовые гармонии.

В этих и других произведениях Бакарисе проявил себя интересным, самостоятельно мыслящим композитором, не стремящимся к радикальному пересмотру норм музыкального языка, но смело решающим задачи, новые для него самого, а иногда и для всей испанской музыки.

Бакарисе прокладывал свой путь в стороне от романтической фольклорности и академического эпигонства, следовал заветам Фальи, которые направили поиски многих молодых композиторов. Это направление к середине 30-х годов уже сложилось с достаточной определенностью и принесло художественные результаты, дающие его представителям право на внимание и в наше время.

Почти все композиторы, о которых шла речь на предыдущих страницах, были так или иначе связаны с Мадридом, который являлся центром музыкальной жизни страны. Рядом с ним очень важную роль играла столица Каталонии Барселона, где жили и работали видные композиторы, создавшие школу, богатую яркими индивидуальностями.

Здесь надо упомянуть имя каталонца Федерико Момпу (р. 1893) — одного из наиболее самобытных композиторов Испании. Момпу был в сущности самоучкой и самостоятельно пришел к творческой концепции, определившей характер многих его произведений. Сам он называл себя примитивистом, имея в виду возвращение к традициям каталонской музыки XV века. С этим были связаны такие внешние особенности его письма, как отказ от тактовой черты и ключевых знаков, а также и самый характер музыкальных образов. Они связаны, в то же время, и с его родным фольклором, и с элемента-



ми новой композиторской техники, что определяет общий тонус его музыки.

Момпу — преимущественно автор фортепианных и камерно-вокальных произведений. Первыми из его миниатюр явились «Интимные впечатления» для фортепиано, законченные в 1914 году. Затем последовали «Песни и танцы», «Магические песни», Прелюдии и другие пьесы, которые не пользовались особой известностью в Испании до той поры, пока автор не сыграл их в Париже — с этого и началось широкое признание его таланта. Он заслужил имя «поэта фортепиано». Э. Вийермоз писал, что «его формулы кратки, продуманны, сосредоточенны, но обладают способностью очаровывать гипнотической силой заклинания. Если бы артист, владеющий такой магической силой, жил в средние века, он был бы сожжен у столба, и как подробно мы ни анализировали бы его музыку, мы не раскрыли бы эту тайну»<sup>1</sup>.

Вийермоз говорит о стихийности и интуитивизме музыки Момпу. В его творчестве можно отметить и черты символизма, в особенности в музыкальном воплощении картин природы. Испанские критики находят у него близость к Эрику Сати — конечно не в склонности к гротеску, а в некоторой примитивизации музыкального письма, в отказе от богатства новых средств ради оригинального использования старых, которые некоторым представлялись отжившими свой век. Так Момпу почти не пользуется модуляциями, ограниченно трактует принцип тематического развития.

Очень интересны его циклы — «Песни и танцы», «Четыре мелодии», в которых своеобразно решается вопрос органического сочетания вокальной и речевой интонаций. Момпу обращался и к обработке родных каталонских мелодий, но по большей части вносил в них много своего, что и определяет самостоятельность облика его произведений. Этот мастер продолжает привлекать внимание исполнителей и музыковедов, как один из самобытных представителей испанской музыки.

Видную роль в музыкальной жизни Барселоны 20-х и 30-х годов играли Эдуардо Толдра (р. 1895) и Ксавьер Монтсальватже (р. 1913). Первый из них проявил

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Grove's dictionary of music and musician, p. 825.



себя, прежде всего, как видный дирижер и организатор музыкальной жизни. Из его произведений следует упомянуть «Квартет Ренасимьенто», квартет «Вид на море» и комическую оперу «El girovult de maig». Вторым является автором оркестровых и камерных произведений, из которых особую популярность завоевали «Негритянские песни». О них можно судить по примеру «Колыбельной для негритенка», в которой спокойно раскачивающаяся мелодия поддержана явно джазовыми гармониями. «Колыбельная» находится где-то на грани эстрадного жанра, которую композитор, впрочем, не переступает:

41 *Lento a media voz disminuyendo hasta un final così imperceptibile*

*p.* Nin - ghe, nin - ghe, nin - ghe tan chi - qui -  
 - ti - to, el ne - gri - to

Каталония дала Испании и миру гениального музыканта, без которого невозможно представить себе картину искусства нашего столетия — Пабло Касальса. Он родился в 1876 году, в маленьком городке Вендрелл, где и прошло его детство. В отцовском доме постоянно звучала музыка, на улицах можно было слышать мело-



дии песен и танцев и все это способствовало росту рано проявившихся способностей мальчика. Подобно многим другим испанским композиторам, он сначала пел в хоре. Затем начал заниматься игрой на скрипке, органе, пробовал сочинять. Но все это отступило на второй план перед виолончелью, которая полностью завладела им, когда он услышал впервые ее звучание.

Касальс начал учиться в барселонской музыкальной школе. Однако вскоре он был вынужден оставить занятия и работать в различных ансамблях и оркестрах. Он рано освоился на концертной эстраде, выступив впервые в Барселоне. Здесь его услышал Альбенис, который восхитился его дарованием и в 1894 году помог переехать в Мадрид, где Касальс смог заниматься в классе композиции Бретона и камерного ансамбля Монастерио. В 1896 году он был послан для совершенствования в Брюссель, но не задержался там долго и переехал в Париж. Однако ему не удалось привлечь к себе внимание музыкальной общественности Парижа, и он снова возвратился в Барселону, где начал вести педагогическую и концертную деятельность.

Касальс рос в общении с большими музыкантами и в тех эстрадных выступлениях, которые начались еще в юные годы. В этом отношении он напоминает Альбениса, подобно ему учился он на собственном опыте, что не мешало ему достичь высочайшего мастерства и культуры.

В конце прошлого века Касальс начинает концертные поездки. В 1899 году он блестяще дебютировал в Париже, а затем вызвал восхищение публики всех европейских стран. Его оценили крупнейшие музыканты, со многими из них его связывала дружба и творческое сотрудничество: в памяти современников запечатлелись концерты знаменитого трио — Тибо, Касальс, Кортю. В поездках Касальс завоевал славу первого виолончелиста мира. Он не раз концертировал в России, где выступал вместе с Рахманиновым и Зилоти, подружился с Глазуновым. Они беседовали о многом, в том числе — о новой испанской музыке. Касальс рассказывал впоследствии об этих встречах:

«Я вспоминаю, в каких страстных выражениях отзывался об испанской музыке Глазунов, человек обычно очень спокойный. И как он любил напоминать, что «уже



Глинка» понял, как много может дать Испания его родине в области музыки»<sup>1</sup>.

В концертах Касальс играл едва ли не все значительные произведения виолончельного репертуара, но особенно часто сольные сюиты Баха. Он возродил их к новой жизни и исполнял с удивительным пониманием и совершенством, что единодушно отмечалось критикой. Полная свобода владения виртуозной техникой, красота певучего тона (его называли Шаляпинным виолончели) сочетались у него с неподражаемой артистической индивидуальностью.

Касальс решал самые сложные художественные задачи с той простотой и убедительностью, которые делали его искусство понятным самым широким кругам слушателей. Касальс был по-настоящему демократичен, стремился к общению с народом. Это нашло выражение в его просветительской деятельности, которая была особенно активной в годы жизни в Барселоне.

Касальс стремился расширить рамки своей деятельности и в 1920 году создал в Барселоне симфонический коллектив, который стал впоследствии известен под именем «Оркестра Пау Касальса». Он выступал с ним в качестве дирижера и внес драгоценный вклад в музыкальную культуру Каталонии и всей Испании.

Его решение поселиться в Барселоне и ограничить концертные поездки основывалось на твердом убеждении необходимости помогать развитию искусства в родном краю. «Я был убежден,—вспоминает Касальс,—что много потеряю; но я столь же был убежден в том, что моей патриотической обязанностью является принять активное участие в музыкальной жизни родины»<sup>2</sup>.

Он отдавал оркестру много времени, ставил перед ним большие задачи и, в конце концов, добился полного успеха: его симфонические концерты поражали слушателей законченностью и глубокой проникновенностью исполнения. Друг Касальса, знаменитый скрипач Изаи, который участвовал в 1927 году в проведении юбилейных бетховенских концертов, писал: «Благодаря

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 232.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Гинзбург Л. С. Пабло Казальс. М., 1966, с. 39.



этому великому артисту, его энергии и гениальным исполнительским возможностям, Барселона превратилась в выдающийся музыкальный центр». Два года спустя в Барселоне выступал Глазунов, отметивший «идеальную дисциплину образцового оркестра».

В 1924 году Касальс основал в Барселоне Рабочее музыкальное общество, воскресные концерты для рабочих, рабочий музыкальный журнал. «Рабочие часто бывают выключены из музыкальной жизни,— говорил он.— Я хотел бы, чтобы этого не было в нашей стране и чтобы мужчины и женщины, которые проводят большую часть своего времени на фабриках, складах и в конторах, тоже приняли свое участие в музыкальной жизни и именно таким образом, чтобы их участие открывало им новые перспективы и обогащало их дух»<sup>1</sup>.

Первый же концерт привлек 2500 слушателей. Касальс сумел привлечь к участию в рабочих концертах своих друзей Изаи, Тибо, Корто и других крупнейших музыкантов. Ко всем концертам выпускались аннотированные программы. Его просветительская деятельность не ограничивалась устройством концертов,— он организовал в Барселоне рабочий хор и оркестр, открыл музыкальную школу и библиотеку, выпускал общедоступную музыкальную газету.

Демократические устремления Касальса в его общественной деятельности, делающие его одним из лучших представителей передовой испанской культуры, с еще большей отчетливостью раскрылись в дальнейшем, в трудные годы истории его родины.

Когда в 1931 году Каталония была объявлена независимой республикой, он отметил это событие исполнением Девятой симфонии Бетховена, причем вместе с оркестром выступил рабочий хор, с которым его связывала давняя дружба. Касальс принимал самое живое участие в культурной жизни молодой республики, был избран почетным президентом Каталонского музыкального совета, уделял все больше внимания Рабочему музыкальному обществу, перед которым теперь раскрывались новые перспективы.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Гинзбург Л. С. Пабло Казальс, с. 49.



В 1936 году, в день, когда начался фашистский мятеж, Касальс репетировал Девятую симфонию Бетховена. «Так как я не знаю, когда мы встретимся вновь,— обратился он к музыкантам,— я предлагаю вам, прежде чем расстаться, исполнить симфонию до конца»<sup>1</sup>.

Все годы войны Касальс провел в Барселоне, он всегда отчетливо сознавал свой гражданский долг и лучше всего сказал об этом сам: «Я не могу остаться нейтральным в настоящем конфликте. Я родился в народной среде, с народом и всегда буду с ним»<sup>2</sup>. Он не прекращал концертной деятельности даже в те дни, когда Барселона подвергалась воздушным бомбардировкам, отдавая свой гонорар в пользу госпиталей и детских домов.

Эти факты важны не только для характеристики самого Касальса. Они рассказывают о роли передового искусства в борьбе народа против сил фашизма и реакции, обогащают общую картину недолгой, но незабываемой поры, когда так ярко проявились лучшие устремления испанской культуры, которые еще ждут своего полного выражения.

После войны Касальс покинул Испанию и на долгие годы поселился в небольшом французском городе Прад, расположенном неподалеку от каталонской границы. Убежденный антифашист, он оказывал помощь беженцам и узникам концентрационных лагерей, проявил себя истинным патриотом, гражданином.

Касальс показал высокий пример служения народу. Он не остановился и перед самой большой для него жертвой: он дал обет артистического молчания, отказа от концертных выступлений до той поры, пока на его родине не будут восстановлены законные права народа. С тех пор его выступления вызывались лишь особыми обстоятельствами. В 1950, когда отмечалось 200-летие со дня смерти Баха, он организовал в Праде музыкальный фестиваль и принял в нем участие вместе с другими крупнейшими музыкантами. Доход с концертов был отдан в фонд помощи каталонским беженцам. Так было положено начало ежегодным музыкальным фестивалям.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Гинзбург Л. С. Пабло Казальс, с. 53.

<sup>2</sup> Там же, с. 54.



каждый из которых становился событием, привлекавшим всеобщее внимание. В них неоднократно участвовали советские музыканты, с которыми Касальс поддерживал дружеские отношения. В 1952 году великий виолончелист принимал участие в бетховенских торжествах. Но это были немногие исключения при исполнении «обета молчания».

Касальс был убежденным сторонником дела мира, в 1958 году по случаю Дня Объединенных Наций он принял участие в Международном радиоконцерте, который транслировался во всех странах. С борьбой за мир связано и первое исполнение его «Рождественской оратории», написанной еще в 1944 году. В 1960 году Касальс решает совершить со своей ораторией «поход за мир», помочь объединению народов. Он говорил: «Пусть каждый из нас внесет все, на что он способен, для достижения этого идеала». Таким образом, он вновь высказал убеждение в высоком гражданском назначении искусства, которому верно служил в течение всей своей жизни.

Вклад Касальса в музыкальную культуру XX века огромен. Он сыграл исключительную роль в развитии виолончельного искусства, вывел его на новые просторы и во многом преобразовал игру на этом инструменте. Касальс явился несравненным исполнителем, вдохновенным и возвышенным, который заботился прежде всего о содержании, о глубине проникновения в композиторский замысел. Л. Гинзбург приводит его слова: «...Истинный артист должен прежде всего полагаться на свое музыкальное чувство, чтобы изучить произведение и узнать, что оно ему говорит, ему лично»<sup>1</sup>. И хотя Касальс никогда не придавал самодовлеющего значения виртуозной технике, но и здесь он оказал огромное влияние на все смычковое исполнительство.

Знаменитый венгерский педагог Карой Флеш, вспоминая о достижениях великих скрипачей, считал необходимым написать следующие строки: «Никому из них не было дано совершить столь радикальный поворот в технике игры, а благодаря этому — благотворную эволюцию, сказавшуюся на художественной стороне искусства».

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Гинзбург Л. С. Пабло Казальс, с. 92.



ва, как это удалось сделать Касальсу»<sup>1</sup>. Это звучит как признание удивительной многогранности творческого дела великого испанского музыканта, далеко выходящего за пределы чисто виолончельного искусства, ставшего одной из самых могучих творческих сил XX века.

В благородном человеческом и артистическом облике Касальса сосредоточились лучшие черты испанского народного характера и культуры. Он следовал по пути Педреля, выступил борцом за музыкальное просвещение самых широких масс. В своей деятельности он оставался верен своему главному принципу: «Искусство должно быть провозвестником возвышенных чувств и надежды для всех людей». Касальс способствовал упрочению авторитета испанской музыки во всем мире и, вместе с М. де Фалья, стал ее крупнейшим представителем. Его деятельность свидетельствовала о высоком уровне, достигнутом испанской музыкальной культурой в первой четверти века, и о возможностях широкого развития ее демократических устремлений, живым носителем которых он был.

Пабло Касальс явился крупнейшим мастером испанской исполнительской школы, еще раз, уже в XX столетии принесшим ей мировое признание. Рядом с ним выдвигалась плеяда выдающихся певцов и инструменталистов, таких, как пианист Хосе Итурби, гитарист Андрес Сеговия, арфист Никанор Савалета, певица Виктория де Лос Анхелес. Большинство из них получило образование в Испании, что говорит о росте педагогики и, в более общем плане, всей художественной культуры. Это было связано и с развитием музыкально-научной и критической мысли.

Начало было положено, как мы уже знаем, трудами Педреля и Барбьери. Оба они были композиторами и эта традиция совмещения творческой, исследовательской и публицистической работы сохранилась и в дальнейшем. Турина опубликовал музыкальную энциклопедию, Нин активно работал в области фольклористики, Кампо-и-Савалета выступал как критик. Легко умножить эти примеры, они говорят об органичной связи всех областей новой испанской музыки.

<sup>1</sup> См. в кн.: Гинзбург Л. С. Пабло Казальс, с. 125.



Уже в первые десятилетия нашего века появились солидные исторические труды, как, например, не раз цитировавшаяся нами капитальная работа Рафаэля Митханы «Музыка в Испании», появились и монографические статьи и очерки, посвященные отдельным композиторам. Все это служило делу музыкального Возрождения.

Мысль о музыке становилась насущной потребностью, и это побуждало браться за перо не только композиторов (среди них надо выделить М. де Фалью, чьи немногочисленные статьи полны глубокого интереса), но и поэтов и писателей. Здесь особенно значительны статьи Гарсиа Лорки, который был прекрасным и проницательным музыкантом.

Поэт близко принимал к сердцу судьбы новой испанской музыки. И не только потому, что был другом М. де Фальи, что отлично знали и любил народную песню, особенно родную — андалусскую, что посвятил музыке ряд статей и стихотворений (цикл «Канте хондо», «Эпитафия Исааку Альбенису», «Дебюсси» и др.). Главное заключается в том, что его поэзия проникнута духом родной музыки, возникает в общении с нею: поэт придавал исключительное значение вниманию в народную песню, в ее стихию, и это непосредственно сказалось на его творчестве.

Гарсиа Лорка был близок блоковскому представлению о том, что «искусство рождается из вечного взаимодействия двух начал — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы»<sup>1</sup>, как это верно указывается в предисловии к сборнику Гарсиа Лорки «Об искусстве». И эта музыкальность его поэзии органически сочеталась с пониманием задач, стоящих перед новой испанской музыкой, сделала его одним из тех, без кого невозможно представить себе ее историю. Здесь его мысли тесно переплетаются с высказываниями М. де Фальи.

В центре внимания поэта находилось канте хондо, в понимание и популяризацию которого он внес, как мы уже знаем, драгоценный вклад. Отдельные неточности и преувеличения (в частности там, где он говорит о влиянии канте хондо на развитие музыки в России и

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч., т. 7. М.—Л., 1963, с. 364.



Франции) не должны помешать увидеть главное — глубоко поэтическое развитие сущности одного из самых замечательных феноменов испанского народного творчества. Не отвлекаясь деталями, он прокладывает путь к познанию канте хондо так, как это мог сделать только он один — поэт и бард, одаренный чудесным даром восприятия постепенно исчезающих форм песни. И сколько усилий он сделал для того, чтобы сохранить его не только для науки, но и для жизни, как прекрасное, сохраняющее свое значение проявление творческих сил народа.

В статье «Правила в музыке», написанной 19-летним поэтом, изложены взгляды на это искусство, которым он остался верен и в дальнейшем: «Музыка в себе, — пишет он, — это страсть и тайна... Чтобы чувствовать музыку, надо обладать бешеным и нервным воображением»<sup>1</sup>. А отсюда следует вывод об интуитивности творчества, которая мыслима только в постоянном обновлении: «Великие таланты, волевые или безвольные, никогда не смотрят на правила, потому что правила в искусстве предназначены лишь для определенного разряда темпераментов. И когда приходят души страстные, героические, охваченные сладостным безумием, они не считаются с правилами и идут вперед, веря своему сердцу»<sup>2</sup>.

Эти слова не только утверждают полную свободу полета фантазии, которая представлялась их молодому автору противопоставлением сковывающей власти правил. В них выражена поэтическая стихия, увлекавшая его в канте хондо и ставшая для него творческим законом. В этом с ним едва ли согласился его друг М. де Фалья, который говорил, что художник не смог бы воплотить чувство, не обладая в своей профессии сознательной и совершенно законченной подготовкой, а следовательно и знанием правил. Но оба они — и поэт и композитор в сущности близки друг другу, когда говорят о вечном обновлении жизни, этом истинном источнике художественного новаторства. И с этой точки зрения прав поэт, восстающий против догматизма «каталогов аккордов», которые «стольких юношей заставили

<sup>1</sup> Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве, с. 140—141.

<sup>2</sup> Там же, с. 142.



забыть музыку, превратив их в духовных кастратов, бесстыдным образом предписывают то, чему невозможно следовать»<sup>1</sup>.

Статьи и стихи Гарсиа Лорки вводят в сущность испанской музыки, конечно не во всей полноте, но в очень важной и характерной области, которая так привлекала композиторов Ренасимьенто. И потому невозможно не вспомнить о наследии поэта в очерке новой испанской музыки — он был в числе ее строителей.

Если проследить путь испанской музыки, пройденный с начала 90-х годов прошлого века, когда появился манифест Педреля, до середины 30-х годов нашего столетия, то можно поразиться сделанному за прошедшие сорок лет. Дело не только в самих достижениях композиторов и исполнителей, которые были весьма значительны, но и в интенсивности музыкальной жизни, размахе исканий, в устремленности вперед и, даже, как это можно видеть на примере Касальса, попытках выйти к широким народным массам. Конечно, испанская музыка этого времени не вмещается в единую схему, в ней поражает разнообразие индивидуальностей и явлений, выступающих в рамках сложившейся национальной школы. Но несомненно она была захвачена процессом обновления, который нередко приводит к неожиданным результатам. Были многообещающие дебюты молодых композиторов, все шире разворачивалась концертная деятельность, в особенности после провозглашения Республики. Во всем этом находило выражение богатство творческих сил, которые прорывались вперед вопреки гонениям и запретам.

Так еще раз обнаруживались связи вступившего в новую фазу движения Ренасимьенто с более общими тенденциями общественного развития, необычайно активного в первой половине 30-х годов и приведшего в феврале 1936 года к победе Народного фронта на выборах в Кортесы (парламент). Перед страной открылись перспективы свободного демократического развития.

Однако 18 июля вспыхнул контрреволюционный мятеж, который превратился в кровопролитную гражданскую войну, продолжавшуюся почти три года. Это были славные и трудные героические годы, когда испанский

<sup>1</sup> Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве, с. 143.



народ мужественно боролся за свободу и независимость против сил внутренней реакции и иностранных интервентов. Борьба потребовала полного напряжения всех сил, явилась великим испытанием и проверкой для каждого. В этих условиях искусство обрело новое значение, стало частью всенародного дела.

«В трудные дни войны Народный фронт осуществил гигантскую работу в области культуры и народного просвещения,— пишет историк Х. Гарсия.— Республиканцы выдвинули лозунг: «Винтовка в наших руках — гарантия культурного развития страны»... Была создана широкая сеть различных культурных организаций, несших знания в самые отдаленные уголки страны»<sup>1</sup>.

Это справедливо и по отношению к музыкальной жизни, которая продолжала развиваться благодаря усилиям многих испанских музыкантов, отдавших все свои силы, все богатство своего искусства борющемуся народу. Они встречали в этом полную поддержку республиканского правительства. Одним из свидетельств этого явилась организация Центрального музыкального совета, при котором работало издательство, выпустившее в свет ряд произведений Альфтера, Бакарисе, Баутисты и других композиторов. Конечно, тиражи были очень скромными, но сам факт публикации крупных музыкальных произведений в годы, когда на учете был каждый килограмм бумаги, говорит сам за себя.

Все это говорило о стремлении не только мобилизовать творческие силы на борьбу с врагом, но и создать условия для их дальнейшего развития. В этом отношении можно сказать, что в годы гражданской войны перед музыкальным искусством раскрывались такие перспективы и возможности, которых оно раньше не знало.

Это проявилось, прежде всего, в широчайшей концертной деятельности, далеко вышедшей за пределы зал и радиостудий, которые были массовым средством политической и художественной информации. Теперь в жизнь вошло нечто совершенно новое для Испании — многочисленные выступления концертных бригад на фабриках и заводах и, в первую очередь, на линии фронта, где бы она ни проходила — на окраинах Мадрида, либо в

<sup>1</sup> Гарсия Х. Испания Народного фронта, М., 1957, с. 123.



труднодоступных горных районах. Рядом с испанскими артистами выступал трибун антифашистской песни Эрнст Буш. Одна за другой чередовались незабываемые встречи музыкантов и певцов с защитниками Республики, в них находило выражение единство народа и утверждалось значение искусства в его справедливой борьбе.

О том же говорил взлет народного песнетворчества, о котором мы уже упоминали в главе, посвященной испанскому фольклору. В его привычную сферу вторглись новые интонации и ритмы, в ней разворачивались бурные процессы, которые оказывали непосредственное воздействие и на композиторское творчество. В годы 1936—1939 можно было говорить о возникновении и успехах жанра боевой массовой песни.

Это было принципиально новое явление, причем не только по характеру интонационного материала, но и по небывало широкому привлечению композиторского внимания к жанру боевой музыкальной публицистики. Поток песнетворчества был вначале стихийным. Но он быстро вошел в берега, стал организованным: новые песни звучали по радио и в концертах агитбригад, они издавались в виде листовок, сразу же попадавших в окопы, а также — тематических сборников. Республиканцы придавали песне большое значение, она приравнивалась к газете, что было совершенно справедливо, так как крылатая мелодия разлеталась мгновенно и безотказно выполняла свою призывную, подъемную функцию. Работа над новыми песнями всемерно поощрялась и поддерживалась, проводились композиторские конкурсы, и лучшие произведения публиковались в сборниках.

Результатом одного из конкурсов, проведенного в 1937 году, явился сборник «Шесть песен войны». В него вошли типичные песни того времени — простые и лаконичные, суровые и мужественные, иногда — подчеркнута маршеобразные. В некоторых из этих мелодий отчетливо слышатся эйслеровские интонации, игравшие важную роль в антифашистской песне 30-х годов. Вместе с тем здесь встречаются песни, проникнутые чувством печальной и мужественной лирики: такова прекрасная «Ночная песня в траншеях», своеобразная по мелодическому профилю и по-иному, чем походные марши, раск-



рывающая жизнь защитников народа. В этом сборнике помещена и новая обработка «Гимна Риего» для мужского хора с фортепиано.

Невозможно перечислить здесь все песни испанских композиторов эпохи гражданской войны — они многочисленны и, к сожалению, малодоступны, ибо лишь небольшая часть перелетела через фронты и кордоны. Но и того, что есть в наших библиотеках, достаточно, чтобы составить общее представление об облике испанской массовой песни военных лет. Она связана с национальными традициями и одновременно обогащена новыми для нее элементами, занесенными из других стран, но быстро усвоенными народом. Песни борющейся Испании оказались, таким образом, тесно связанными с рабочим и антифашистским искусством 30-х годов, стали его неотъемлемой частью и в этом проявились интернационализм революционного движения, общность интересов народов всех стран. Сочувствие передовых людей всего мира нашло выражение и в такой области, как песенное творчество.

Испанские песни борьбы быстро нашли отклик в других странах. Они постоянно звучали и по советскому радио, становились всеобщим достоянием. Можно говорить и об их влиянии на дальнейшее развитие жанра боевой массовой песни. Словом — здесь Испания еще раз вышла ко всему миру со своими новыми музыкальными богатствами, как это бывало не раз и в прошлом.

Среди авторов массовых песен выделяется Карлос Паласио (р. 1911). Он получил образование в Мадридской консерватории в классах Переса Касаса и К. дель Кампо-и-Савалета. Очень рано Паласио оказался вовлеченным в работу демократических организаций: работал с рабочими хорами, сочинял для них песни, выступал с музыкально-критическими статьями на страницах коммунистической газеты «Mundo obrero»<sup>1</sup>. Все это способствовало развитию гражданских и художественных качеств, которые во всей полноте раскрылись в годы антифашистской борьбы, когда Паласио стал одним из активнейших композиторов, автором многих популярных песен.

<sup>1</sup> «Мир рабочего» (исп.).



Он не только сочинял песни, но и являлся активнейшим участником работы фронтовых бригад, жил в постоянном общении с широкими массами рабочих и солдат, что и создавало для него необходимые предпосылки творчества. После войны Паласио долгое время пришлось жить нелегально, скрываясь от преследований, вплоть до 1950 года, когда он смог перебраться во Францию, где и живет до настоящего времени.

В его творчестве по-прежнему преобладает испанская тематика. Пример — романсы и песни на слова Р. Альберти, проникнутые типичными ритмами и оборотами, лирическими по своему характеру.

Карлос Паласио не раз посещал советскую страну, его связывают дружеские связи с нашими композиторами, которые видят в нем не только талантливого музыканта, но и одного из борцов за дело свободы и мира, которому он продолжает служить как композитор и общественный деятель.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина композитор написал кантату для двух смешанных хоров и двух фортепиано — произведение, полное глубокого чувства, простое по языку и приемам развития, построенное на сопоставлении двух хоровых групп; четкий ритм приобретает в отдельных эпизодах черты маршевой поступи. Все это очень ясно, направлено к самой широкой демократической аудитории и, в сущности, продолжает в новых условиях линию общественно-значимого искусства, которому композитор отдает свои силы.

Особое место среди его произведений занимают песни 1936 — 1939 годов, сохранившие и поныне свою призывную силу. Такова знаменитая песня «Стальные колонны» на слова Луиса Тапия, ставшая в свое время гимном легендарного Пятого полка, который сыграл исключительную роль в борьбе против фашизма и, в особенности, в обороне Мадрида.

В чеканной поступи этой мелодии чувствуется близость к «Гимну Риего» и антифашистским песням 30-х годов, эти интонации слиты воедино, предстают в новом качестве: в них слышится отголосок бурных событий, чувствуется поступь героических бойцов, и это, сразу сделало песню достоянием борющейся Испании. Да и не только Испании — песня Паласио стала широко известной во всем мире, ее текст был переведен на мно-



гие языки, она увлекала революционным пафосом, которым проникнуты слова и мелодия:



Энергичный маршевый характер носит и «Песня интернациональной бригады» на слова Эриха Вайнерта, в которой еще более отчетливо слышится эйслеровская интонация, возможно воспринятая композитором непосредственно от Эрнста Буша. Паласио писал и песни лирического характера, также полные волевой устремленности, без которой невозможно себе представить музыку тех героических лет. Он стал одним из ярких выразителей своего времени, и, вместе с другими композиторами, создал жанр испанской массовой песни, свободное развитие которого было нарушено, но который устремлен в будущее. Поэтому песни военных лет являются одновременно и страницами музыкальной летописи трагической и славной борьбы испанского народа и выражением той творческой устремленности, которая еще раскроется во многих созданиях его передового искусства.

Это можно сказать — в более широком плане — и обо всем музыкальном искусстве военных лет: в нем появлялись ростки нового, что еще ожидает расцвета в будущем, когда испанский народ найдет свой путь к свободе.

Возвращаясь к эпохе 1936—1939 годов, следует подчеркнуть небывалую общественную активизацию композиторского творчества, связанную с возникновением новых массовых жанров, новых форм концертной деятельности и, главное, широкой демократизации всего искусства в целом. Музыка оставалась с людьми, и в ее звучании слышались новые ноты.



Драматические события второй половины 30-х годов провели глубокую межу в жизни Испании, в развитии ее культуры и искусства. Эта межа пролегла в сердцах тех, кто вынужден был оставить родину, и тех, кто остался дома, где все затаилось на долгие годы. Со временем, когда станут доступными все материалы, можно будет подробно рассказать о том, как сложились судьбы испанской музыки в годы после окончания гражданской войны. Но и сейчас ясно, что импульс Ренасимьенто не был исчерпан, что развитие было искусственно нарушено и повернуто в иную сторону, о которой не могли помышлять ни сам Педрель, ни его ближайшие последователи.

Так закончился большой период развития испанской музыки, охватывающий первые сорок лет нашего века, богатый достижениями, которые создали основу для нового подъема. Он станет возможным тогда, когда страна вновь обретет вольность, которая всегда жила и будет жить в сердце испанского народа.



## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

### ИСПАНСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Испанская тема не раз привлекала внимание европейских композиторов. Они разрабатывали ее в произведениях разных жанров и в некоторых случаях им удалось не только сохранить своеобразие национальной характеристики, но даже предвосхитить искания испанских композиторов, помочь им найти новые пути. Иными словами — в других странах писали не только об Испании, но и для Испании. Так создавалась европейская музыкальная испанистика, о которой невозможно не вспомнить и в нашем очерке, так как она дополняет его очень существенными фактами.

Мы уже знаем о раннем проникновении испанского фольклорного элемента в европейскую музыку. Известно, что мелодия песни страны басков стала кантус фирмусом одной из месс Жоскена де Пре. Вероятно и в других произведениях эпохи Ренессанса можно встретить отголоски фольклора Пиренейского полуострова — ведь испанские музыканты работали повсюду и могли использовать народные мелодии в произведениях различных жанров. Это делалось по большей части без указания источника. К испанским фольклорным жанрам обращались и композиторы других стран (мы уже говорили об этом в связи с пассакальей, чаконей и сарабандой). Невозможно упомянуть все интересные факты, ограничимся одним примером, связанным с широчайшим распространением фолли.

В XVII столетии Корелли написал скрипичные вариации «La folia» на испанскую тему, которая впоследст-



вии обрабатывалась многими композиторами, в том числе Листом и Рахманиновым. Ее горделивый и несколько сумрачный облик вошел в музыку Италии, Венгрии и России, она рассматривалась как выражение испанского характера, также как воспринимались несколько позднее хота, сегидилья, хабанера. «La folia» Корелли явилась не только выдающимся произведением, сохранившим популярность и поныне, но и одним из краеугольных камней европейской музыкальной испанистики.

Можно говорить в этой связи об ассимиляции жанра и о сохранении национальной характерности. Последнее не всегда обнаруживается в бесчисленных сарабандах и пассакалях, сочинявшихся в Германии, Англии и Италии, но танцы эти прочно вошли в общеевропейскую музыкальную культуру и приобрели множество индивидуальных оттенков в произведениях различных композиторов. Подобным образом ассимилировались и другие испанские танцы. Можно вспомнить чудесное фанданго из моцартовской «Свадьбы Фигаро». Испанское это или нет — в чисто фольклорном смысле слова, но музыка несомненно вдохновлена здесь образами Испании. Происходил процесс своеобразного переинтонирования, и это говорило о значительности воздействия различных элементов испанской музыки на европейскую.

Это одна сторона вопроса. А другая связана с непосредственной разработкой мелодий испанских песен и танцев, либо литературных тем и сюжетов, которая была очень интенсивной в XIX и первой половине XX века. На этой основе были созданы лучшие страницы европейской музыкальной испанистики. Они были написаны Глинкой и Листом, Бизе, Дебюсси и Равелем, Римским-Корсаковым и Шабрие, Шуманом и Вольфом. Перечисление этих имен говорит само за себя, напоминая о произведениях, известных каждому любителю музыки и вводящих в мир образов Испании, по большей части — романтических, полных красоты и поэзии, увлекающих яркостью темперамента.

Сложилась довольно парадоксальная ситуация. В течение почти всего прошлого века Европа больше чем когда-либо раньше знакомилась с музыкальным обликом Испании по произведениям не столько ее композиторов, сколько зарубежных. Известно, почему это произошло, почему испанская музыка в течение долгого вре-



мени оставалась в замкнутой сфере. Однако и при этом внимание композиторов многих стран устремлялось за Пиренеи, там они искали много тем и сюжетов, волновавших их так же, как и писателей и поэтов. Все они находили в Испании живой источник творческого обновления, с любовью перевоплощали они поэтический и музыкальный фольклор Испании в своих произведениях, которые нередко находили полное признание и на Пиренейском полуострове, органически входили в его культуру, как это, например, произошло с увертюрами Глинки.

В трудный период истории испанской музыки, в годы усилившихся иноземных влияний, европейская общественность часто приобщалась к ней через произведения названных выше композиторов. Так было вплоть до начала Ренасимьенто, когда зазвучали голоса молодого композиторского поколения. Но и тогда испанская тема продолжала вдохновлять замечательные произведения европейской музыки — достаточно напомнить о Дебюсси и Равеле, которые во многом были примером для Фальи и его современников. Так шел процесс взаимодействия и перекрестных влияний, без учета которых трудно понять картину становления новой испанской музыки, равно как и творчества ряда композиторов других стран.

Испанское воспринималось подчас в экзотическом аспекте, и это можно понять, вспомнив о необычности фольклора Пиренейского полуострова. Но оно также обогащало композиторскую технику в более общем плане, становилось источником находок, включавшихся в новую музыку. Так, освоение испанских музыкальных элементов было важным для Дебюсси и очень различным в ходе его эволюции — от «Вечера в Гранаде» до «Иберии». Словом, мы встречаемся с интересным явлением истории новой западноевропейской и русской музыки. И оно уникально — трудно назвать другую страну, чей фольклор и национальные традиции были бы восприняты за рубежом в таком масштабе и во многих случаях так органично. Вопрос испанского в европейской музыке представляет поэтому большой интерес и значение.

Далеко не всегда испанское воспринималось европейскими композиторами в их поездках по стране —



многие из тех, кто ее воспевал, в том числе и автор «Кармен», никогда не бывали за Пиренеями. Чаще они пользовались литературными и нотными источниками. Тем удивительнее обилие художественных достижений, которые не померкли и в период расцвета новой испанской школы. Отсутствие непосредственных впечатлений возмещалось в общении с испанскими музыкантами, в особенности — исполнителями, выступавшими во многих странах. Для Дебюсси важным источником явились концерты на Всемирной выставке 1889 года в Париже, усердным посетителем которых был и Римский-Корсаков. Пути проникновения испанского фольклора и традиций были таким образом различными, как и методы его претворения.

Все это не случайно приобрело такое значение в XIX столетии, когда вопросы национальной специфики привлекали пристальное внимание композиторов. Проявляя интерес к искусству других народов, они часто выходили за пределы своих родных стран в поисках материала. Экскурсы в область испанского были особенно частыми у композиторов России и Франции.

Мы говорим в первую очередь о русской музыке, ибо ее испанские страницы получили всемирное признание и явились проявлением прекрасной традиции, заложенной Глинкой — традиции глубокого уважения и интереса к творчеству всех народов. Это нашло выражение и в лучших русских произведениях, посвященных Испании — они возникли из стремления воссоздать реальные, а не стилизованные образы далекой страны. Отсюда и значительность творческих достижений, которые единодушно признавали Педрель и его ученики, а за ними и публика Мадрида, Барселоны и других городов, так горячо принимавшая произведения Глинки и Римского-Корсакова.

Пример Глинки исключителен. Русский композитор прожил в Испании более двух лет (1845—1847), широко общался с ее народом, глубоко проникся особенностями музыкального быта страны, познакомился на месте с песнями и танцами разных областей вплоть до Андалусии, с удивительно самобытным искусством гитаристов. На этой основе всестороннего изучения народной жизни и искусства возникли гениальные «Испанские увертюры», так много значившие для музыки обе-



их стран — России и Испании. Можно сказать, что в середине 40-х годов прошлого века Глинка как бы предвосхитил идеи Возрождения, более того — наметил пути развития испанского национального симфонизма. К этому надо добавить, что Глинка был в Испании не просто любопытствующим наблюдателем — он полюбил страну и народ, обрел многих друзей и сам говорил, что жизнь за Пиренеями была для него одним из «оазисов отдыха». Все это и придало жизненную и художественную силу произведениям, оставшимся памятником дружбы русского и испанского народов.

Глинка приехал в Испанию, уже создав несколько произведений на испанскую тему — это были его романсы на слова Пушкина, в чьем творчестве тема Испании также представлена рядом замечательных произведений — от лирических стихотворений до трагедии «Каменный гость». Они явились одним из свидетельств интереса к Испании, характерного для русской общественности. Пушкина привлекали не только романтические картины серенад и поединков, которые так часто появлялись в различных произведениях, он стремился раскрыть правду характеров, с волнением следил за тем, как «тряслися грозно Пиренеи», и все это напоило его стихи полнотой жизненного содержания, воплощенного в прекрасной поэтической форме. Пушкинские стихи пробудили фантазию Глинки, и он — еще не побывав в Испании — написал гениальные романсы, в которых музыка так гармонично и неразрывно слита с поэтическими образами. Не лишено вероятия, что работа над романсами могла быть как-то связана с планами путешествия в Испанию. Впрочем, она притягивала в ту пору русских. Почти одновременно с Глинкой там побывал В. Боткин, чьи великолепные «Письма об Испании»<sup>1</sup> сохранили для нас живой облик страны, какой он увидел ее в середине прошлого века.

От глинкинских романсов в дальнейшем протянулась нить к испанским страницам Даргомыжского, к «Серенаде Дон-Жуана» Чайковского, романтическим по своему характеру, отмеченным глубиной поэтического про-

<sup>1</sup> «Письма об Испании», печатавшиеся первоначально на страницах «Современника», вышли отдельным изданием в 1857 году.



эрения, которая делает их истинными шедеврами русской вокальной лирики.

С первых дней пребывания в Испании Глинка постоянно общался с певцами и гитаристами и вскоре настолько освоился в их кругу, что мог принимать активное участие в любительском музицировании. Он быстро разобрался в обстановке, увидел пагубные последствия увлечения итальянской оперой и начал искать подлинную музыкальную Испанию в кругу простых людей. И он не ошибся: среди них он нашел источник вдохновения.

Разумеется, Глинка не был музыкантом-этнографом, говоря по-современному — фольклористом. Но в Испании он начал записывать мелодии песен и, как свидетельствует его записная книжка, делал это с большой тщательностью. Он хотел познакомиться с глубинными песенными пластами и понимал сложность поисков: «отыскивать эти народные песни нелегко, — писал он, — еще труднее уловить национальный характер испанской музыки»<sup>1</sup>. Ему удалось достичь этой цели, познакомиться с мелодиями различных областей Испании — от Каталонии до Андалусии. И если в его произведениях отразились главным образом Арагон и Кастилия, то из этого не следует, что он остался равнодушным к музыке других областей, в частности — к сокровищам Андалусии. М. де Фалья замечает, что «песни стиля канте хондо больше всего культивировались в ту эпоху (1849 год)»<sup>2</sup>. Следует предположить, что они были известны Глинке. В глинкинских «Записках» много говорится о красотах и своеобразии андалусской музыки, но, по собственному признанию, композитор «не мог подметить напева», хотя и вслушивался в новые для него мелодии с живейшим вниманием. «Обороты мелодии, расстановка слов и украшения так оригинальны, что до сих пор я не мог еще уловить всех слышанных мною мелодий»<sup>3</sup>, — писал он под свежим впечатлением услышанного в Гранаде. Пытаясь впоследствии развить одну из этих мелодий, он встретился с большими трудностями и,

<sup>1</sup> Глинка М. И. Литературное наследие, т. 2. Л.—М., 1952, с. 302.

<sup>2</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке, с. 59.

<sup>3</sup> Глинка М. И. Литературное наследие, т. 1, с. 455.



в конце концов, признался, что «не мог совладать с ее гаммой». Это понятно — разработка мелодий канте хондо представлялась очень трудной и для композиторов испанцев, она требовала техники, которая была выработана значительно позднее, уже в эпоху Ренасимьенто. Глинка отказался от работы над андалусскими темами и нашел точку опоры в мелодии хоты и сегидильи, которые, кстати сказать, чаще всего разрабатывались и в произведениях испанских композиторов того времени.

Нет необходимости давать подробную характеристику «Испанских увертюр», хорошо знакомых каждому любителю музыки. Мы хотим лишь подчеркнуть некоторые их особенности, важные для понимания эволюции испанской музыки, ибо партитуры Глинки много значили для ее мастеров.

«Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» были созданы под впечатлением знакомства с живой фольклорной традицией — Глинка получил свои темы непосредственно от народных музыкантов, и самая характерность их исполнения подсказала ему и отдельные приемы разработки. Это можно видеть и в «Арагонской хоте», где блестящая вариационная техника испанских гитаристов претворена в формах чисто симфонического развития. Другими словами, он выступил носителем идеи непосредственной связи с фольклорными истоками, которая была столь важной для деятелей молодых национальных школ. По этому пути пошли Педрель и его ученики в Испании. Утверждая связь народного и профессионального творчества, Глинка следовал своим принципам, сложившимся раньше — в процессе работы над русской тематикой. Разницу определяла только специфика материала, которая и вела к иным творческим решениям, в данном случае — в произведениях симфонического жанра, которые в сущности были новыми для Испании. Вот почему русский композитор сумел помочь утверждению национального своеобразия испанской музыки в сложную и трудную пору ее истории. Это было верно понято и оценено такими композиторами, как Педрель и Фалья.

Глинка не поддался соблазну любования фольклором, он искал и находил в нем элементы, которые могли бы стать основой симфонического развития, а вместе с тем — и стиля, в котором общие принципы жанра сочетались бы с требованиями национальной характерно-



сти. Конечно, «Арагонская хота» является, прежде всего, произведением русской музыки, но, в то же время. Глинка нашел художественно оправданные формы симфонизации испанского фольклора. Работа над партитурой «Арагонской хоты» имела важное значение и для самого Глинки: в некоторых отношениях она предварила создание «Камаринской». Гениальность Глинки заключалась в том, что он показал пример блистательного освоения и применения национальных элементов в опере и симфонической музыке, причем не только своего родного фольклора, но и других народов. Он обладал удивительной точностью восприятия национального.

Во второй увертюре композитор, вступив в мир романтической картинности, возможно связанной со скрытой программностью, показал пример новой трактовки оркестра, в отдельных чертах предвосхищающей красочность Дебюсси и Равеля. Если в «Арагонской хоте» все проникнуто единством развития главной темы, то здесь произведение многопланово, изобилует контрастами, сменами настроений. Это еще один путь симфонического претворения фольклора, намеченный с проницательностью гения.

Вполне понятен интерес, проявленный к Глинке крупнейшими испанскими музыкантами и поэтами. Среди них Гарсиа Лорка, посвятивший Глинке прочувствованные строки в своей лекции о канте хондо. Еще раньше Педрель написал известный очерк «Глинка в Гранаде». Глинка стоит особняком среди других европейских композиторов прошлого века: никто другой из них не был так непосредственно связан с музыкальным бытом далекой страны, и это подчеркивалось в многочисленных высказываниях испанских музыкантов.

Мы находим у Глинки интересный пример разработки фольклорной танцевальной темы в форме небольшой фортепианной пьесы, которая затем усиленно культивировалась Альбенисом и Гранадосом. Это — «Испанский танец», написанный в 1855 году, — дань воспоминания о путешествии за Пиренеи. Глинка наметил, таким образом, пути воплощения испанской темы в различных жанрах — от романса и фортепианной пьесы до симфонических увертюр.

Пример Глинки пробудил активность Балакирева, написавшего «Испанский марш» для оркестра (на тему,



данную автором «Арагонской хоты» — линия преемственности продолжалась) и «Испанскую серенаду» для фортепиано. Последней нельзя отказать в изяществе мелодии, тонкости гармонизации и фортепианной фактуры, но это не столь глубокое проникновение в национальную характерность, как у Глинки. Русские композиторы продолжали проявлять интерес к Испании и в дальнейшем, они создали много разнообразных произведений, из которых самым известным является, бесспорно, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова.

П. Касальс пишет: «Хотя «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и построено целиком по принципам русской музыкальной школы, оно представляет собой замечательное, прекрасное истолкование испанской души, осуществленное славянином»<sup>1</sup>. Композитор использовал подлинные народные мелодии как основу для создания блестящей оркестровой пьесы, которая давала бы возможность для демонстрации виртуозных возможностей всех исполнителей. Невозможно, однако, рассматривать партитуру Римского-Корсакова только с этой точки зрения — она являет пример мастерских и художественно-значительных жанровых зарисовок, подобных тем, которые так часто встречались и у мастеров испанского Возрождения. Кроме того, «Каприччио» подсказывает много интересного для дальнейшей разработки испанского фольклорного материала. Словом, эта русская музыка об Испании отмечена верным пониманием национального характера. Ее всемирный успех связан не только с достоинством самой партитуры, но и широчайшей популярностью испанского фольклора.

Глинка и Римский-Корсаков — два самых блестящих представителя русской музыкальной испанистики, особенно глубоко проникшие в сущность национального искусства и характера. Испанская тема оригинально претворена у Даргомыжского в его романсах и опере «Каменный гость». Впрочем, в этом случае надо говорить о раскрытии не столько народно-музыкальной специфики, сколько о более общих психологических аспектах испанской темы. Эта задача была решена в опере «Каменный гость» с новаторской смелостью. Но здесь мы

<sup>1</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 231.



вступаем в область, которая не имеет непосредственного отношения к нашей теме — это скорее свидетельство живого интереса к Испании вообще, чем к ее музыкальному искусству.

Для композиторов Западной Европы испанская тема играла особую роль — она вводила в мир необычных образов и картин, пробуждавших творческую фантазию. Испания была для Европы чем-то похожим на Кавказ, каким он представлялся русским композиторам и поэтам, — романтической страной, где еще жили старинные народные обычаи, а вместе с ними — песни и танцы, сохраняющие самобытность, увлекавшую всех, кто побывает за Пиренеями. И если они производили такое впечатление на обычных путешественников, то можно представить себе, что пробуждалось при этом знакомстве в душе истинного музыканта.

Можно указать на Листа, который познакомился с песенным и танцевальным фольклором Испании во время своих концертных поездок. В результате была создана знаменитая «Испанская рапсодия», примечательная яркостью раскрытия образов романтической Испании, масштабностью развития, мастерством объединения контрастных элементов фолки и хоты. Рапсодия написана темпераментно, с виртуозным размахом, с той смелостью сопоставлений и гармонических приемов, которые заставляют вспомнить лучшие «Венгерские рапсодии». Она не уступает им по силе воплощения и, пожалуй, превосходит цельностью формы.

«Испанская рапсодия» примечательна, прежде всего, единством замысла и логики развития, она далеко опережает в этом отношении многочисленные произведения данного жанра, являясь блестящим примером претворения фольклорного материала в крупной концертной форме. При всей виртуозности изложения, композитор ни на минуту не забывает о раскрытии образного содержания.

Лист сопоставил мелодии фолки, привлекая некогда внимание Корелли, и арагонской хоты. Контраст между ними велик, он подчеркнут удачно найденными приемами фактурной разработки. Фолия становится основой широко изложенного, патетического по характеру вступления: горделивая и сумрачная тема звучит живым отголоском испанского Средневековья. Это несколько



ко напоминает интродукцию к увертюре Глинки, где суровое величие, так же, как и здесь, предваряет веселое оживление хоты. В обоих произведениях мелодия арагонской хоты получает блестящее вариационное развитие. У Листа пьеса носит виртуозный характер, но в развитии формы есть черты симфонизма, что в особенности ощутимо в кульминации, тщательно подготовленной и связанной со всем ходом музыкальной мысли. Это воспринимается как апофеоз танца.

«Испанская рапсодия» — пример широкой музыкальной концепции, выходящей за пределы как чистой фольклорности, так и концертной эстрадности. Лист был подготовлен к созданию такого произведения работой над венгерскими рапсодиями. Конечно, материал диктовал иное решение, которое и было найдено композитором.

Лист написал также «Испанскую фантазию» — большую концертную пьесу, в которой интересен тематический материал и блестящая виртуозность отдельных эпизодов, но произведению недостает цельности и завершенности формы, которые свойственны рапсодии.

Особое место в европейской музыкальной «испанистике» занимает опера «Кармен» — как по своей популярности, так и по глубине художественного проникновения. Как ни расценивать музыку Бизе с точки зрения этнографической достоверности, в ней вставал для людей всех стран образ Испании. Это признавали и сами испанские музыканты. Один из них — Р. Лапарра — писал: «Явилась «Кармен», свет этой музыки ослеплял, казался дерзким ...творение Бизе могучими штрихами обрисовало характер испанской музыки»<sup>1</sup>. Обрисован, добавим мы, глубоко индивидуально гениальным французским композитором.

Это тем удивительнее, что контакты Бизе с испанской музыкальной культурой были немногочисленными. В известном этюде Ж. Тьерсо «Бизе и испанская музыка» подробно освещает этот вопрос. Он указывает, что главным, если не единственным, источником для изучения народной музыки был для автора «Кармен» сборник «Echo d'Espagne», составленный П. Лакомбом. Тьерсо

<sup>1</sup> См. в кн.: Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938, с. 171.



утверждает, что справедливые критические замечания, адресованные составителю этого сборника, касались главным образом аранжировок, самый же материал представлял несомненный интерес: здесь можно было найти сегидилью, болеро, тирану<sup>1</sup>, хабанеру, «восхитительную малагенью» и, главное, — великолепное Поло М. Гарсиа.

Сборник ввел Бизе в атмосферу испанской народной музыки, помог ощутить ее своеобразие в самих мелодиях, вопреки явной небрежности аранжировок. Творческая интуиция помогла композитору, как ранее — в «Арлезианке», создать произведение, составившее эпоху в истории мирового оперного искусства.

Неоднократно указывалось, что мелодическим прообразом знаменитой «Хабанеры» явилась песня композитора Ирадьерра, помещенная в «Echo d'Espagne». Однако Бизе капитально переработал ее напев, создав нечто оригинальное и превратив эскиз в законченный шедевр. В этом сказалась сила воображения композитора. Тьерсо пишет: «... С скромные сведения, которые мог почерпнуть Бизе из названного сборника, позволили ему уяснить себе некоторые важные мелодические и ритмические особенности испанской музыки... изобретательный гений мудрого музыканта и его способность проникаться духом народа, который он изображал, — сочетались здесь воедино... получилось произведение одновременно индивидуальное и объективное»<sup>2</sup>.

Ж. Тьерсо особенно выделяет музыку антракта к IV действию, где звучит драматически страстная мелодия поло, имеющая своим прообразом знаменитое Поло М. Гарсиа.

Легко отметить совпадение деталей мелодического рисунка, но, так же, как и в «Хабанере», Бизе достиг удивительной оригинальности, антракт поражает верностью «воспроизведенного национального колорита, который и составляет главную прелесть «Кармен»<sup>3</sup>. К этому надо добавить и яркость типа героини; хотя она и является, по словам Фальи, «цыганкой из Альбайсина или Трианы», но ведь это та же Испания, которая раскры-

<sup>1</sup> Народный танец оживленного характера, идущий на  $\frac{3}{8}$ .

<sup>2</sup> Тьерсо Ж. Бизе и испанская музыка. В кн.: Французская музыка второй половины XIX века, с. 181.

<sup>3</sup> Там же, с. 188.



вается в опере и в массовых сценах и в праздничной музыке корриды.

К числу своеобразнейших страниц французской музыки прошлого века принадлежит симфоническая поэма «Испания» Эм. Шабрие, исполненная впервые в 1883 году уже после постановки «Кармен», но оставшаяся не затронутой ее влиянием. «Испания» непосредственно предшествует испанским партитурам Дебюсси и Равеля. Последний очень любил Шабрие и написал в его честь фортепианную пьесу. Поэма Шабрие интересна, прежде всего, строгостью отбора тематического материала, получившего блистательное оркестровое претворение. Палитра произведения исключительно колоритна: композитор не считается с академическими догмами инструментовки, создает звучания, поразившие современников пышностью и смелостью оркестровых красок.

«В этом произведении, столь отличном от всего, что до сих пор писалось во Франции (да и не только в одной Франции!), можно было услышать самые причудливые сочетания звуков: раскатистые взрывы тромбонов, сопровождаемых отрывистыми переборами арф; нарастание гармоний, то чрезмерно богатых, то намеренно неполнозвучных, аккорды самых вольных сплетений; ритмы, то нарочито примитивные, то изломанные. Это произведение стало образцом, которому — сознательно или нет — следует молодежь еще и поныне»<sup>1</sup>, — так писал в прошлом веке Тьерсо, и надо сказать, что его оценка справедлива и поныне, хотя сама «Испания» и заметно потеснена на концертной эстраде произведениями композиторов более позднего времени, и прежде всего партитурами Дебюсси и Равеля, которые открыли новую страницу в претворении испанской тематики.

Ж. Тьерсо подчеркивает интерес Шабрие к виртуозной оркестровке, становящейся сущностью музыки (как на это указывал Римский-Корсаков в связи с «Испанским каприччио»). При всем различии стиля, языка и темперамента двух композиторов, можно сблизить их партитуры, где во всей полноте выступила тенденция красочного, декоративного воплощения темы в ее праздничном аспекте, не чуждом и мастерам испанского Воз-

<sup>1</sup> См. в кн.: Французская музыка второй половины XIX века, с. 134.



рождения, в частности — Альбенису, в его «Иберии».

«Кармен» и «Испания», а в чисто виртуозном плане и «Испанская симфония» Лало — это высшие достижения французской музыкальной испанистики прошлого века, непосредственно предшествующие произведениям Дебюсси и Равеля. Они оказали сильное влияние на становление новой испанской музыки, они внесли драгоценный вклад в музыкальную культуру обеих стран, и в этом отношении их правомерно сопоставить с Глинкой.

В историческом и в чисто художественном плане испанские пьесы Дебюсси и Равеля представляют исключительный интерес. Дебюсси, который, в сущности, почти не знал Испании, сумел глубоко проникнуться ее музыкальной атмосферой и создать великолепные фортепианные пьесы «Вечер в Гранаде» и «Ворота Альгамбры», а затем симфоническую сюиту «Иберия», ставшую одной из самых значительных страниц его творчества. Он живо интересовался испанской народной музыкой и считал ее «одной из самых богатых на свете», полагая в то же время, что именно это стало одной из причин замедленного развития профессионального искусства: «Некое чувство стыдливости, не позволявшее заковать столько прекрасных импровизаций в каркас определенных формул, удерживало «профессионалов». В течение долгого времени они довольствовались тем, что писали в народной форме те «сарсуэлы», в которых звон гитар переходит с улицы на сцену почти без изменений. Тем не менее невозможно было забыть терпкую красоту старых мавританских кантилен, хотя и продолжали игнорировать прекрасные традиции Эскобедо и Моралеса, учителей великого Виктория, вместе с ним, втроем, прославивших испанский Ренессанс»<sup>1</sup>.

Дебюсси понял обстановку, существовавшую в испанской музыке в течение большей части прошлого века. Высокая оценка наследия «золотого века» была связана с непосредственными впечатлениями от музыки, с которой он познакомился в Риме, во время жизни на вилле Медичи. Дебюсси был поклонником Палестрины, что приблизило его к творчеству старых испанских ма-

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 227.



стеров. Он понимал, что нить исторического развития в Испании была прервана, и верил в возрождение испанской музыки усилиями композиторов новой школы. В то же время Дебюсси думал, что живая фольклорная традиция в известной степени имеет самостоятельную ценность: «Чего еще желать в стране, где камни на дорогах жгут глаза блеском... и где погонщики мулов извлекают из глубины горла самые искренние интонации страсти? Зачем удивляться упадку прошлого века и даже зачем считать его упадочным, раз народная музыка сохранила свою красоту? Мудрыми и блаженными были бы те страны, которые сумели бы ревниво уберечь этот дикий цветок защищенным от административной классики»<sup>1</sup>.

Дебюсси выступает с позиций почвенности музыкального искусства, в духе взглядов Экзимено и Педреля. Он подчеркивает значение живой национальной традиции, которая сохранилась в Испании, вопреки всем превратностям и трагическим поворотам в ее истории.

Мануэль де Фалья вспоминает слова Дебюсси, сказавшего, что он стремился писать не испанскую музыку, «но воплотить в музыке впечатления, пробужденные в нем Испанией». А так как непосредственных впечатлений в сущности не было (Дебюсси провел всего лишь несколько часов в Сан-Себастиане), то все решила творческая интуиция, а она была необычайной. Французский композитор «узнал Испанию из книг, картин, из песен и танцев, певшихся и танцевавшихся природными испанцами»<sup>2</sup>. На этой основе и возникли его прекрасные произведения.

Одно из них — «Вечер в Гранаде». Здесь звучат отголоски хабанеры, то приближаясь, то затихая; их причудливое мерцание создает неповторимое поэтическое настроение, составляющее главную прелесть этой пьесы, отмеченной верностью испанского колорита. «Здесь перед нами сама Андалусия; я бы сказал — правдивость без подлинности, так как нет ни одного такта, заимствованного из испанского фольклора, и, однако, вся пьеса, до малейших деталей, заставляет ощущать Испанию», — писал Фалья<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 228.

<sup>2</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 43.

<sup>3</sup> Там же, с. 46.



Это относится и к таким прелюдиям, как «Прерванная серенада» и «Ворота Альгамбры». В первой из них звучит гитара, сопровождающая песенный напев; ритм приближающегося уличного шествия прерывает певца, и его заключительная фраза звучит чуть грустно. Чудесная жанровая картинка, написанная рукой мастера. «Ворота Альгамбры», созданные под впечатлением почтовой открытки, вводят в царство танцевальных ритмов. Здесь господствует подчеркнутая острота очертаний, конструктивность, чередование кратких мелодических фраз, дающих лишь намеки на танец.

Наконец — «Иберия», одно из самых замечательных воплощений Испании в европейской музыке. Первая часть («По улицам и дорогам») полна движения и ритмической пульсации живого напева севильяны, появляющейся уже в самом начале пьесы. Вторая часть — «Ароматы ночи», особенно ценимая автором, переносит в теплый сумрак андалусской ночи, полный отзвуков отдаленных напевов и гитарных наигрышей. В третьей («Утро праздничного дня») создана живописная картина шествия и оживления, царящего на деревенской площади. В музыке появляется краткая мелодическая фраза, вводящая в мир образов южной Испании. Все отмечено изысканностью письма и строгостью логических построений, которые отличают зрелое творчество Дебюсси.

Дебюсси и Испания — большая тема, и не случайно Фалья посвятил ей отдельную статью, где анализирует технические средства, которыми пользовался французский композитор, и ставит вопрос о том, что может почерпнуть новая испанская музыка из его опыта.

Фалья полагает, что Дебюсси значительно «дополнил» открытия маэстро Фелипе Педреля в сфере ладовых богатств и возможностей, заключенных в нашей музыке, позаимствовал из нее «только самую суть ее основных элементов», причем нередко те элементы, которые «в зачаточной форме образовались совершенно стихийно, в игре гитаристов Андалусии»<sup>1</sup>. А в итоге Фалья заявляет, что, «... если Клод Дебюсси воспользовался Испанией как основой для раскрытия одной из самых прекрасных граней своего творчества, то распла-

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 48.



тился он за это так щедро, что теперь Испания у него в долгу»<sup>1</sup>.

Эта статья вводит в круг очень важных вопросов, связанных с характером взаимосвязей испанской и французской музыки. Фалья судит об этом объективно, проявляя полное понимание происходящих процессов, подчеркивает приоритет Дебюсси в открытии новых выразительных средств, важных и для испанской музыки. Очень велика в этом отношении роль Равеля — достаточно напомнить его симфонические произведения «Испанскую рапсодию» и «Болеро», оперу «Испанский час».

Равель называл Испанию «своей второй музыкальной родиной». Еще в детстве он узнал от матери испанские и баскские песни и на всю жизнь сохранил к ним творческий интерес. Первым его исполненным произведением была «Хабанера», вошедшая затем в партитуру знаменитой «Испанской рапсодии», появившейся в 1907 году. Несколько раньше Равель создал фортепианную пьесу «Альборада», также проникнутую испанским характером — танцевальными ритмами и интонациями канте хондо.

«Испанская рапсодия», вместе с «Иберией» Дебюсси, принадлежит к числу лучших произведений, вдохновленных образами страны Дон-Кихота. В четырех частях: «Прелюдия ночи», «Хабанера», «Малагенья» и «Фолия» — даны яркие музыкальные картинки, написанные с тем мастерством и глубоким пониманием стиля, которое поражало и самих испанцев. М. де Фалья отмечает, что это было достигнуто не просто цитированием мелодии, а «посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-мелодических и орнаментальных особенностей нашей народной музыки»<sup>2</sup>.

Равель неоднократно обращался к разработке мелодико-ритмических элементов родных ему баскских песен и танцев (в Трио, в Концерте G-dur для фортепиано с оркестром). В знаменитом «Болеро», во втором разделе его темы отчетливо слышится страстная интонация канто хондо. Его последнее произведение — «Три песни Дон-Кихота» — также связано с Испанией.

<sup>1</sup> Ф а л ь я М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 49.

<sup>2</sup> Там же, с. 90.



Что касается оперы «Испанский час», то формы выражения национальной характеристики здесь несколько условны: известно, что Равель считал прообразом своей оперы «Женитьбу» Мусоргского и, подобно русскому композитору, стремился к выработке гибкого и выразительного речитатива, основанного на живых речевых интонациях.

Вклад русских и французских композиторов в европейскую музыкальную испанистику особенно значителен, на что указывали в свое время такие авторитеты, как Педрель и Фалья. Но и композиторы других стран неоднократно обращались к испанской тематике, создали немало значительного и интересного, получившего признание. Широкие круги любителей музыки заслушивались этими произведениями, в которых перед ними открывался романтический образ далекой страны. Здесь можно назвать «Испанские песни» Роберта Шумана и, прежде всего, его «Контрабандиста», который можно считать немецким вариантом испанского оригинала — знаменитого Поло Гарсии. Шуман верно схватывает характер и отдельные частности художественного образа, хотя, конечно, это чисто немецкая музыка, рассказывающая об Испании, а не выросшая на ее почве. Рядом с Шуманом надо поставить замечательную «Испанскую книгу песни» Гуго Вольфа, в которой опять-таки примечательна верно схваченная характеристика. Вольф написал также оперу «Коррехидор» на испанский сюжет.

Необходимо упомянуть особо о многих произведениях, вдохновленных творчеством Сервантеса. На первом месте должна быть названа симфоническая поэма «Дон-Кихот» Рихарда Штрауса. Однако она не столь близка к первоисточникам испанской музыки и по существу находится за пределами нашей темы.

В заключение остановимся на испанской теме в советской музыке. Она нашла воплощение в произведениях разных жанров — от песни до симфонии, в различных аспектах — от любования красотой народной мелодии до философского обобщения образов и характеров. Традиция русской музыкальной испанистики обрела в наше время новое значение, в творчестве ряда композиторов отозвалось эхо героической борьбы народа, пробудившей самое живое сочувствие в сердцах советских людей. Тема Испании и ее исторических судеб стала для



нас по-новому близкой и это определяет впечатляющую силу лучших страниц, созданных советскими композиторами.

Один из примеров — балет «Лауренсия» А. Крейна. Он написан по мотивам знаменитой пьесы Лопе де Вега «Овечий источник», которая воспринималась в 1939 году, когда «Лауренсия» появилась на сцене, переключаясь с раскатами грозы, бушевавшей за Пиренеями. И не случайно на первый план выступила тема борьбы крестьян против феодального деспотизма. Это вывело композитора и хореографа из традиционной балетной сферы, подсказало им идею народно-героического балета. А отсюда — и обращение к испанскому фольклору, который стал для композитора основой музыкального повествования. В партитуру балета введены подлинные мелодии, в том числе — арагонской хоты и фолии, разработанные композитором в духе драматической концепции балета. Главное — в самом аспекте воплощения темы, делающем балет выражением новых тенденций советской хореографии, и по разработке испанской тематики. Обратившись к сюжету классической литературы, композитор претворил его в духе современности, определив характер и облик музыки балета.

Испанская тема заняла особое место в советской музыке второй половины 30-х годов. К этому времени относятся многочисленные произведения массовых жанров: обработки песен республиканской армии, оригинальные песни, среди которых можно выделить «В бой, камарадос» А. Хачатуряна и ряд песен В. Кочетова, в том числе — его цикл «Юные республиканцы». Большую известность приобрела в свое время музыка В. Белого к пьесе «Салют, Испания!» А. Афиногенова. В этих и многих других произведениях отчетливо прозвучала страстная публицистическая нота, они явились непосредственным откликом на происходящие события, и это сделало их принципиально новым явлением европейской музыкальной испанистики.

Качеством художественной актуальности отмечена и Третья симфония (для струнного оркестра) Г. Попсва, вдохновленная борьбой испанских республиканцев (напомним, что симфонические произведения на эту тему были созданы в Болгарии Л. Пипковым и в Чехословакии В. Неедлы). Это — ярко эмоциональная, драмати-



ческая по характеру музыки симфония, проникнутая пафосом борьбы. Партитура написана с присущим композитору размахом, отличается насыщенностью звучания и мастерством использования выразительных возможностей смычковых инструментов. Композитор широко использовал элементы испанского фольклора, которые становятся основой симфонического развития, проникнутого единством волевого устремления, что определяет облик его произведения, далекий от традиционных романтических концепций и бытовых зарисовок, так часто встречавшихся в музыкальном воплощении испанской темы. В симфонии раскрывается ее новая и глубоко современная грань, представшая взору художника, который горячо сочувствовал героической борьбе народа против сил реакции и фашизма.

В послевоенные годы советские композиторы часто обращались к поэзии Гарсиа Лорки, на чьи стихи написано немало романсов и вокальных циклов. Упомянем один из них — «Испанию в сердце» К. Молчанова, интересный и по общей концепции, и по оригинальности языка, в котором ощутимы связи с испанской традицией, и по драматической устремленности музыки, выходящей за пределы романтического восприятия Испании. Она предстает здесь в почти трагическом аспекте.

Еще определеннее это чувствуется в Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича, где две первые части написаны на стихи Гарсиа Лорки: «Сто горячо влюбленных сном вековым уснули» и «Малагенья». Композитор хорошо знает и чувствует душу фольклора, о чем свидетельствуют его обработки испанских народных песен. Но в симфонии связь с фольклором почти не ощутима: музыка носит характер философского обобщения, в котором по-новому осмыслены образы поэта, его раздумья о жизни и смерти. Трудно найти аналогию этому среди произведений других композиторов, писавших на слова испанских поэтов: композитор решил задачу по-своему и создал музыку по-настоящему универсальную, хотя, конечно, и в ином духе, чем это представлялось мастерам Ренасимьенто. Конечно, Четырнадцатая симфония не принадлежит к числу произведений, вдохновленных Испанией, но мысль замечательного испанского поэта нашла органичное претворение в музыке ее двух первых частей, явившихся исходной точкой всего развития. Вза-



имодействие поэзии и музыки привело к возникновению редкого и глубокого индивидуального художественного качества. Это еще один пример того нового, что внесено в европейскую музыкальную испанистику советскими композиторами.

Почему Испания обладала такой притягательной силой для композиторов других стран, даже тех, кто никогда не бывал в ней? Была ли это только тяга к необычному, яркому, что раскрывалось в ее облике, в ее фольклоре, который и поныне полон обаяния, или тайна привлекательности имела и еще иную причину? Конечно, необычность страны, ее характера и темперамента, так отличавшихся от окружающей общеевропейской действительности сыграли свою роль. Не исключена, конечно, возможность, что при наличии в самой Испании сильной композиторской школы дело обстояло бы несколько иначе.

Все это так. Но можно ли забывать о том, что уже в самом начале прошлого века Испания переживала множество социальных потрясений, в которых проявлялся революционный дух народа, вступившего, уже в нашем веке, в бой против темных и зловещих сил, угрожавших его существованию. Не этот ли смелый и гордый дух свободолюбивого народа, находивший выражение и в его искусстве, и привлекал к себе поэтов, художников и композиторов других стран, вдохновлял на создание произведений, которые пробуждали повсюду столько откликов и остались до сих пор в числе сокровищ музыкального искусства? Во всяком случае, лучшее в том, что можно назвать европейской музыкой об Испании, несет в себе качество жизненности, полноты чувства и богатства фантазии, которые заставляют вновь и вновь возвращаться к нему, вслушиваясь в давно знакомое и находить в нем каждый раз черты новой увлекательности. Все это дополняет образ страны, созданный ее композиторами и не может быть обойдено вниманием в очерке о новой испанской музыке. Связи здесь тесные, устремления во многом общие, а художественные результаты говорят сами за себя.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Страницы, вписанные Испанией в историю мировой музыкальной культуры ярки и увлекательны, полны своеобразия. И если они не всегда достаточно освещаются в общих исторических трудах, то лишь в силу недостаточной разработанности материалов и той инерции, которая связывает главные события музыкальной жизни и творчества с немногими странами, заставляя забыть о многом примечательном, что они воспринимали от соседей. В таком положении оставалась и испанская музыка прошлых веков, вплоть до появления работ Педреля и его единомышленников, открывших перед всем миром сокровищницу родного искусства.

Это относится к далеким эпохам, что же касается новой испанской музыки, история которой неразрывно связана с движением Ренасимьенто, то она получила широкую известность, хотя далеко не всегда оценивалась в полной мере: ее часто рассматривали с общеевропейских позиций, забывая о том, что она развивалась на своей собственной основе. Правда, ее мастера, в особенности крупнейший из них — Мануэль де Фалья, значительно расширили художественную сферу, но она оставалась типично испанской. Здесь все глубоко своеобразно — и тематика, и подход к ее воплощению, самое понимание художественных задач. Мы уже говорили, что нельзя, например, подходить к фортепианным пьесам Фальи с тех же позиций, что и к шумановским. Аналогичные соображения возникают при слушании многих произведений испанской музыки.

Знакомясь с ее лучшими достижениями, мы входим в особый мир, полный новизны и увлекающий поэтич-



ностью образов. В нем открылись перед композиторами широкие горизонты творческих исканий, возможности еще более глубокого отображения всего богатства жизненной действительности, и прежде всего — в ее современном аспекте. Композиторы героической поры Ренасимьенто да и Фалья лишь частично отображали в своем творчестве то, что властно требовало своего воплощения, что уже раскрылось к тому времени в чешской музыке, а вскоре — и в венгерской. Речь идет о высокой гражданской и патриотической тематике, работа над которой могла бы привести композиторов к полной реализации идей, высказанных в манифесте Педреля.

Исторические условия сложились таким образом, что это отодвинулось в будущее. В начале 30-х годов можно было предполагать, что общее обновление испанской жизни приведет и к усилению роли большой, общественно значимой тематики в музыкальном искусстве. Однако драматический исход народной борьбы и последовавшее за этим резкое изменение социальной и политической обстановки в стране положили конец этим надеждам. Многие испанские композиторы вынуждены были покинуть родину, а оставшиеся дома не имели возможности продолжить развитие тех прогрессивных традиций, от которых зависело будущее испанского искусства. Наступил долгий и трудный период его истории, малодоступный для изучения.

Конец 30 — начало 40-х годов является поэтому границей эпохи истории испанской музыки, начатой движением Ренасимьенто. Конечно, первоначальные представления о его целях со временем менялись — даже в рамках эволюции одного композитора, как мы видели это у Фальи. Но общая устремленность к раскрытию богатства национальных традиций сохранялась и определяла облик новой испанской музыки на протяжении более чем сорока лет.

Что же внесла она в общую сокровищницу современного искусства? Если попытаться определить самое главное — голос композиторов Испании вновь зазвучал во всем мире и привлек к себе общее внимание яркостью воплощения национальных традиций. Заветы Педреля воплотились в действительность, испанские композиторы раскрыли в своих произведениях огромное богатство музыкальных идей, во многом необычных и новых. Воз-



возможности разработки этого материала не были исчерпаны. Можно сказать, что процесс остался незавершенным.

Первые десятилетия нашего века были примечательны и интенсивностью усвоения новых для испанской музыки творческих тенденций. При этом национальная школа, при всем различии индивидуальностей ее мастеров, проявляла себя как нечто цельное. Круг композиторов расширялся, и, возможно, многие из них могли бы раскрыться еще полнее, если бы не резкое изменение общественно-политической обстановки. Во всяком случае, в начале 30-х годов появились новые творческие силы, искавшие собственные пути.

Мировое признание получило и исполнительское испанское искусство, Касальс завоевал славу первого виолончелиста нашего века. Сеговия показал пример высочайшего искусства гитариста, пианисты Виньес и Итурби достойно продолжили концертную традицию Альбениса и Гранадоса. За ними последовали и другие выдающиеся исполнители, причем многие из них получили образование в испанских учебных заведениях. Все это было неразрывно связано с общим обновлением национального искусства, так убедительно проявившегося в композиторском творчестве, свидетельствовало о движении вперед.

К этому привел долгий путь, отмеченный взлетами и кризисами. Он полон глубокого своеобразия, хотя, конечно, в нем можно найти много общего с ходом истории музыки других европейских стран. В испанских условиях все приобретало свой характер, которым отмечена и эпоха, находившаяся в центре нашего внимания.

Мы уже отошли от этого времени достаточно далеко для того, чтобы иметь возможность окинуть его общим взглядом и проследить главные творческие тенденции. Этому помогают и довольно многочисленные музыковедческие труды, посвященные испанской музыке, также порожденные движением Ренасимьенто. Сейчас становится ясным, что оно внесло свой вклад в развитие не только испанского, но и общеевропейского искусства. И, вспоминая об этом, о редкостной музыкальной одаренности народа, думается, что отсюда идет множество путей в будущее, когда на многострадальной земле Пиренейского полуострова восторжествует свобода и справедливость, а вместе с ними придет время нового расцвета испанского искусства и культуры.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### На русском языке:

- Александрова В. И. Испанские народные танцы. Л., 1959.  
Вайсборд М. А. Федерико Гарсиа Лорка — музыкант. М., 1970.  
Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. М., 1971.  
Гарсиа Лорка Ф. Избр. произведения в двух томах. М., 1975.  
Гинзбург Л. С. Пабло Казальс. М., 1966.  
Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1. М., 1959.  
Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. Л., 1964.  
Кальвокоресси М. Национальный характер испанской музыки. — «Русская музыкальная газета», 1915, № 3.  
Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.  
Крейн Ю. Г. Мануэль де Фалья. М., 1960.  
Кузнецов К. А. Из истории испанской музыки. — Газ. «Музыка», 1937, № 20, 21, 23, 29, 32.  
Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. М., 1937.  
Культура Испании. М., 1940.  
Маркс К. и Энгельс Ф. Революция в Испании. Статьи и корреспонденции 1854—1873. М., 1937.  
Оссовский А. В. Избр. статьи, воспоминания. Л., 1961.  
Прюньер А. Новая история музыки. М., 1937.  
Розеншильд К. К. Эрик Гранадос. М., 1971.  
Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971.  
Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1962.  
Тьерсо Ж. Полвека французской музыки. Бизе и испанская музыка. В кн.: Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938.  
Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971.  
Финдейзен Н. Глинка в Испании и записанные им народные напевы. — «Русская музыкальная газета», 1895, № 12.

### На иностранных языках:

- Arizaga R. Manuel de Falla. Buenos-Aires, 1961.  
Boladeres I. G. de. Enrique Granados. Barcelona, 1921.  
Calcaño J. A. La ciudad y su música. Caracas, 1958.  
Chase G. The music of Spain. N.-Y., 1959.  
Collet H. Albeniz et Granados. Paris, 1948.  
Collet H. La renaissance musicale en Espagne. Paris, 1913.  
Collet H. Victoria. Paris, 1914.  
Collet H. L'Essor de la Musique espagnole au XX Siècle. Paris, 1929.  
Demarquez S. Manuel de Falla. Paris, 1963.  
Falla M. de. Miniature Essays. London, 1922.



- Falla M. de. *Ecritos sobre música y músicos*. Buenos-Aires, 1950.
- Fernandes-Cid A. *Granados*. Madrid, 1956.
- Fernandes-Cid A. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid, 1963.
- Gauthier A. *Manuel de Falla*. Paris, 1966.
- Heimes K. F. *Antonio Soler's keyboard sonatas*. Pretoria, 1965.
- Hecht P. *The wind cried. American's discovery of the world of flamenco*. N.-Y., 1968.
- Joenisch J. *Manuel de Falla und die spanische Musik*. Zürich—Freiburg, 1952.
- Laparra R. *La musique et la danse populaire en Espagne*. Encyclopédie de la musique et le dictionnaire. Fondateur A. Lavignac. v. 4. Paris, 1920.
- Laplan G. *Albeniz, sa vie, son oeuvre*. Paris, 1956.
- Larrea A. de. *La canción andaluz*. Jerez de la Frontiera, 1961.
- Liberovici S., Straniero M. *Canti della nuova resistenza spagnola*. Torino, 1962.
- López E. *Música popular española*. Barcelona, 1968.
- Manuel de Falla. A cura di Massimo Mila. Milano, 1962.
- Mindlin R. *Die Zarzuela. Das spanische Singspiel in 19 und 20 Jahrhundert*. Zürich, 1965.
- Miró A. *Cien músicos celebres españoles*. Barcelona, 1956.
- Mitjana R. *La musique en Espagne* Encyclopédie de la musique et dictionnaire, v. 4. Paris, 1920.
- Molina E. *Manuel de Falla y el «canto jondo»*. Granada, 1962.
- Pahissa J. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos-Aires, 1956.
- Preciado D. *Folclore español. Música, danza y ballet*. Madrid, 1969.
- Roland-Manuel A. *Manuel de Falla*. Paris, 1938.
- Salazar A. *La música contemporánea en España*. Madrid, 1950.
- Salazar A. *La música de España*. Buenos-Aires, Mexico, 1953.
- Sagardia A. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, 1963.
- Schindler K. *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. N.-Y., 1941.
- Sopeña F. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, 1958.
- Sopeña F. *Joaquín Turina*. Madrid, 1956.
- Stevenson R. *La música colonial en Colombia*. Colombia, 1964.
- Stevenson R. *Spanish cathedral music in the golden age*. Berkeley—Los Angeles, 1961.
- Stevenson R. *Spanish music in the age of Columbus*. Hague, 1960.
- Subira J. *Enrique Granados*. Madrid, 1926.
- Subira J. *Historia de la música española y hispanoamericana*. Barcelona, 1953.
- Subira J. *La musique espagnole*. Paris, 1959.
- Subira J. *La Tonadilla Escénica*. 3 vol. Madrid, 1928—1930.
- Trend J. *A picture of modern Spain men and music*. Boston—N.-Y., 1921.
- Trend J. *Manuel de Falla and spanish music*. London, 1935.
- Ursprung *Musikkultur in Spanien*. Handbuch der Spanienkunde. Frankfurt am Main, 1932.
- Valls M. *La música española después de Manuel de Falla*. Revista di occidente. Madrid, 1962.
- Valls M. *Historia de la música Catalana*. Barcelona, 1969.



# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агуадо Д. — 92  
 Алар д' — 93  
 Аларкон П. А. де — 87, 242  
 Альбенис И. — 4, 19, 67, 87, 97, 98, 101, 122—171, 177, 179, 180, 182, 186, 196—201, 205, 206, 218—221, 227, 243, 248, 249, 265, 268, 271, 280, 281—285, 288—290, 292, 307, 314, 336, 342, 352  
 Альберти Р. — 295, 302, 311, 326  
 Альфонс VI — 8, 39, 40  
 Альфонс X Мудрый — 16, 41, 42, 201  
 Альфтер Р. — 299—301, 303, 323  
 Альфтер Э. — 250, 268, 270, 302, 303  
 Ансерме Э. — 244  
 Арел W. — 48  
 Арбос Э. Ф. — 229, 230, 236, 266, 282, 302  
 Арнау — 13  
 Артеага Э. — 85  
 Асафьев Б. В. — 76  
 Афиногенов А. Н. — 347  
  
 Бакарисе С. — 303, 307, 309 — 311, 323  
 Балагер В. Г. — 104  
 Балакирев М. А. — 118, 223, 290, 336  
 Барбьерн Ф. А. — 93, 94, 97, 148, 162, 319  
 Барток Б. — 11, 22, 31, 118, 122, 175—176, 232, 241, 249, 264, 265, 274, 279, 293, 300, 301  
 Баутиста Х. — 303—307, 323  
 Бах И. С. — 309, 315, 317  
 Беллини В. — 202  
 Белый В. А. — 347  
 Берганца Т. — 278  
 Бермудо Х. — 47  
 Бетховен Л. ван — 316, 317  
 Бизе Ж. — 121, 177, 215, 330, 339, 340  
 Билевский — 290  
  
 Блок А. А. — 320  
 Боккерини Л. — 75, 82, 304, 307  
 Боладерес Г. — 194, 197  
 Боткин В. П. — 3, 333  
 Бозций — 43  
 Брамс И. — 5, 173  
 Бретон Т. — 93, 95, 148, 314  
 Бурбоны — 64, 73, 74, 75  
 Бустаменте — 51  
 Буш Э. — 36, 324, 327  
  
 Вагнер Р. — 85, 98, 103, 104, 147, 212, 266, 275—277  
 Вайнерт Э. — 327  
 Валера Х. — 87, 148  
 Ватто А. — 264  
 Веласкес Д. — 4, 59, 68  
 Вердагер Х. — 201, 269, 270  
 Верди Дж. — 87  
 Верн Ж. — 127, 128  
 Виардо П. — 90, 92  
 Вивальди А. — 309  
 Вивес А. — 95  
 Вийермоз Э. — 216, 312  
 Виктория Т. Л. де — 4, 53, 56—59, 66, 116, 268, 272, 342  
 Вила Л. Ф. — 51  
 Вила П. А. — 51  
 Вила Лобос Э. — 288  
 Виннигр — 202  
 Виньес Р. — 124, 155, 169, 180, 182, 206, 207, 237, 280, 289, 290, 352  
 Висенте Х. — 53  
 Висенте-и-Гервера Ф. — 80  
 Вольф Г. — 330, 346  
 Вьелеф А. — 267  
  
 Гайдн И. — 66, 82, 202  
 Гальдос Б. П. — 87  
 Гальего Х. И. — 87  
 Гарсиа М. (отец) — 10, 80, 83, 88—90, 92, 93, 340, 346  
 Гарсиа М. (сын) — 90  
 Гарсиа Лорка Ф. — 11, 21, 22, 24—26, 29, 31—34, 202, 224, 249, 256, 266, 268,



295, 305, 320—322, 336,  
348  
Гарсия Х. — 323  
Гафурия — 57  
Гвидо Аретинский — 43  
Герреро А. — 78  
Герреро Ф. — 51, 53, 55, 116,  
268  
Герреро Х. — 66  
Гинзбург Л. С. — 315—319  
Глазунов А. К. — 101, 314, 316  
Глинка М. И. — 4, 18, 19, 25,  
26, 30, 31, 76, 88, 90, 92,  
113, 116, 121, 122, 139, 146,  
290, 294, 315, 330—337,  
339, 342  
Годовский Л. — 143  
Гойя Ф. — 34, 57, 74, 147, 180,  
181, 184—189, 194  
Гомис Х. М. — 90, 91  
Гонгора-и-Арготе Л. де — 266  
Готье (Gauthier) А. — 203, 207,  
217, 267, 269  
Готье Т. — 227, 228  
Гранадос Э. — 4, 5, 67, 80, 87,  
90, 97, 102, 122—125,  
132—134, 142, 156, 166,  
167, 169—201, 205, 206,  
218, 227, 248, 265, 268,  
271, 280, 282, 284, 285,  
288—290, 292, 300, 307,  
336, 352  
Греко Э. — 4, 59  
Григ Э. — 122, 140, 166, 169,  
172, 175  
Гров Дж. — 16, 31, 264, 312  
Грубер Р. И. — 9, 57  
Гуриди Х. — 95, 296, 297, 299  
Гутьеррес А. — 87  
  
Да Понте Л. — 83  
Даргомыжский А. С. — 333,  
337  
Дворжак А. — 175  
Дебюсси К. — 4, 26, 101, 115,  
142, 155, 158, 161—163,  
176, 182, 185, 205—207,  
218, 219, 227, 235—238,  
249, 252, 253, 260, 266,  
272, 275, 278, 281, 283,  
286, 289, 294, 309, 310,  
330—332, 336, 341—345  
Делиб Л. — 152

Джезуальдо ди Веноза К. —  
59  
Доницетти Г. — 202  
Дурон С. — 72, 73  
Дюка П. — 132, 137, 145, 153,  
206, 207, 266  
Дюран М. О. — 207  
Дягилев С. П. — 231, 242, 244,  
245, 247

Жаннекен К. — 46  
Жоскен де Пре — 44, 329

Зауэр Э. — 180  
Зилоти А. И. — 314  
Зириаб — 39

Ибаньес Б. — 87  
Игнатьев С. — 46  
Идальго Г. Ф. — 65  
Изабелла Кастильская — 44  
Изаи Э. — 176, 315, 316  
Ирадьер С. — 340  
Исла Х. Ф. де — 74  
Итурби Х. — 319, 352

Кабесон А. — 4, 49, 50, 80, 81,  
116  
Каванильес Х. — 71  
Кальвокоресси М. — 99, 113—  
115, 137  
Кальдерон де ла Барка П. —  
4, 68, 70, 83  
Кальканьо Х. А. — 64  
Кампо-и-Савалета К. дель —  
294, 303, 307, 319, 325  
Каннабих И. К. — 66  
Карнисер Р. — 91  
Карпентьер (Carpentier) А. —  
67  
Карре А. — 207  
Карсавина Т. П. — 244  
Касадо Г. — 278  
Касальс П. — 97, 100, 102, 124,  
130, 170, 171, 176, 189,  
190, 195—198, 278, 290,  
313—319, 322, 337, 352  
Касас Б. П. — 278, 294, 325  
Кастельо Х. — 50  
Кастро К. де — 217



Кастро Хосе — 268  
 Кастро Хуан — 268  
 Кельин Ф. — 8, 36  
 Керубини Л. — 72  
 Кинтана М. Х. — 87  
 Клавихо Б. — 71  
 Кодай З. — 11, 117, 118, 122, 274  
 Колле (Collet H.) А. — 103, 120, 127, 128, 130, 133, 145, 147, 170, 172, 173, 179, 185, 194, 195  
 Колумб Х. — 3, 44, 270  
 Корелли А. — 72, 329, 330, 338  
 Корреа Арауно Ф. де — 71  
 Корредор Х. М. — 100, 131, 170, 189, 195, 198, 315, 337  
 Корто А. — 290, 314, 316  
 Кочетов В. Н. — 347  
 Крейн А. А. — 347  
 Круис Р. Ф. де — 74  
 Кубильо — 236  
 Кузнецов К. А. — 47  
 Куперен Ф. — 82, 197  
 Кюн Ц. А. — 101, 172, 173

Ла Аргентина — 229, 302  
 Ла Карамба — 78  
 Лакомб П. — 339  
 Лало П. — 215  
 Лало Э. — 342  
 Ламас Х. А. — 65  
 Ландовская В. — 250, 262  
 Лапарра (Laparra) Р. — 13, 15, 18, 27, 339  
 Лаплан (Laplan) Г. — 135, 137, 139, 140, 146, 148, 164—167  
 Ласерна Б. де — 78, 79, 88  
 Леви А. — 290  
 Ленин В. И. — 326  
 Леон А. — 51  
 Леонкавалло Р. — 213, 215  
 Леос Х. Г. — 294, 295  
 Либеровичи (Liberovici) С. — 37  
 Либих Ф. — 207  
 Лист Ф. — 18, 72, 128, 129, 162—164, 197, 330, 338, 339  
 Литерес А. — 73  
 Лопе де Вега Карльо Ф. — 4, 68, 69, 347

Лос Анхелес В. де — 278, 319  
 Лос Эррерос Б. де — 227  
 Луго К. де — 66  
 Люк Л. — 214, 272  
 Люлли Ж. Б. — 72  
 Люль Р. — 42, 43, 49  
 Лядов А. К. — 118  
 Ляпунов С. М. — 165, 290

Малибран М. Ф. — 90, 92  
 Марагал Х. — 114  
 Маркс К. — 59, 60, 68, 86  
 Мартин-и-Солер В. — 82, 83  
 Мартини Дж. Б. — 85  
 Мартину Б. — 249  
 Масканьи П. — 213, 215  
 Матерано П. — 65  
 Маунтсон — 131  
 Мачадо А. — 87, 284, 295  
 Мессаже А. — 164  
 Местрес А. — 177, 178  
 Метастазиио П. — 74, 83  
 Милан Л. — 47, 48, 296  
 Mindlin R. — 96  
 Мисон Л. — 78  
 Мистраль Ф. — 201  
 Митхана (Mitjana) Р. — 34, 43, 49, 51, 52, 59, 320  
 Михайлов Г. (наст. фам. Шнейерсон Г. М.) — 36  
 Молчанов К. В. — 348  
 Момпу Ф. — 311, 312  
 Монастерио Х. — 314  
 Монтсальватже К. — 312  
 Моралес К. де — 4, 51, 53—56, 66, 116, 268, 342  
 Моретти Ф. — 82  
 Морфи (Morphy) Г. — 48, 128  
 Моцарт В. А. — 79, 82, 83  
 Мошковский М. — 175  
 Мударра А. де — 48  
 Мурильо Б. — 4, 55, 68  
 Мурсия Х. Т. — 80  
 Мурсиано Ф. Р. — 25, 31, 92  
 Мусоргский М. П. — 33, 346  
 Мясин Л. Ф. — 244

Наполеон I Бонапарт — 35, 86  
 Нарваэс Л. де — 48  
 Нседлы В. — 347  
 Неф К. — 76, 77  
 Нин Х. — 170, 179, 280, 319



Обри Ж. — 197, 266  
Ольмеда Ф. — 119, 120  
Ордоньес К. — 83  
Орехон-и-Апарисно Х. де — 66  
Ортега-и-Гассет Х. — 87  
Орф К. — 259  
Оссовский А. В. — 97

Паисса (Pahissa) Х. — 204,  
217, 266, 270—272  
Паласно К. — 37, 325—327  
Палестрина Дж. — 54—58, 342  
Парежа Б. Р. де — 43, 61  
Педрель Ф. — 13, 14, 22—24,  
30, 41, 45, 52, 80, 85, 96—  
125, 130, 131, 137, 146,  
153, 166, 169, 171, 173,  
177, 178, 199—201, 204,  
208, 217, 219, 238, 249,  
251, 274, 275, 277—279,  
282, 288, 289, 291, 305,  
319, 322, 328, 332, 335,  
336, 343, 344, 346, 350,  
351

Педро II — 41  
Перголези Дж. Б. — 242  
Перике Ф. — 187  
Пикассо П. — 244  
Пипков Л. — 347  
Полиньяк — 250, 252  
Понсе М. М. — 229, 288  
Попов Г. Н. — 347  
Pregiado D. — 16, 33  
Прокофьев С. С. — 185, 299,  
309  
Прюньер А. — 54, 57, 58  
Пуленк Ф. — 164, 168  
Пухоль Ф. — 169, 289  
Пуччини Дж. — 215  
Пушкин А. С. — 202, 333

Равель М. — 4, 17, 20, 133, 176,  
182, 185, 205—207, 219,  
227, 232, 237, 238, 247,  
249, 265, 266, 272, 275,  
280, 289, 302, 304, 330,  
331, 336, 341, 342, 345,  
346

Рамо Ж. Ф. — 82, 84

Рахманинов С. В. — 72, 314,  
330

Рейнеке К. Г. К. — 128

Рибейас — 71

Рибейра Дж. — 59

Рнего-и-Нуьес Р. — 86

Ризлер Э. — 180, 290

Римский-Корсаков Н. А. — 118,  
168, 223, 330, 332, 337,  
341

Родриго Х. — 295—297

Розеншильд К. К. — 177, 183,  
184

Россини Дж. — 80, 87, 88, 90—  
92

Рохас Ф. де — 52

Рубинштейн А. Г. — 131, 237,  
243

Савалета Н. — 278, 319

Сайнс де ла Маса — 25

Саласар (Salazar) А. — 42, 51,  
62, 230

Салинас Ф. де — 17, 45, 61,  
72

Самикола И. (псевд. Дон Пре-  
циозо) — 85

Санс Г. — 71

Санчес Э. — 35

Сарасате П. — 93, 131, 163,  
167, 175, 197

Сати Э. — 312

Северак Д. де — 132, 133, 164

Сеговия А. — 93, 229, 278, 290,  
319, 352

Сельва Б. — 155, 290

Сен-Санс К. — 176

Сервантес де Сааведра М. —  
4, 60, 68, 250, 252, 253,  
259, 291, 297, 346

Сересо С. — 91

Серрано Х. — 95

Серреро — 93

Скарлатти Д. — 26, 31, 75,  
80—82, 131, 164, 170, 171,  
179, 264, 302, 304, 307—  
309

Сметана Б. — 274

Солер А. — 81, 82

Сор Ф. — 92

Сохо Э. — 65

Стивенсон Р. — 65, 66

Стравинский И. Ф. — 229, 230,



233, 236, 242, 248—250,  
252, 256, 261, 264, 279,  
295  
Straniero М. — 37  
Subira J. — 39  
Сулоага И. — 225, 229, 251,  
267  
Сурбаран Ф. де — 59, 68, 264  
Сьерра Г. М. — 228, 242  
—  
Таппа Л. — 326  
Тибо Ж. — 176, 314, 316  
Тирсо де Молина — 68  
Толдра Э. — 312  
Траго Х. — 203, 280  
Тран — 51  
Тренд Д. — 16  
Турина Х. — 137, 138, 154, 265,  
268, 273, 280—290, 292—  
294, 319  
Турне Ф. де ла — 51  
Тьерсо Ж. — 339—341  
  
Унамуно М. де — 87  
Усандисага Х. М. — 95  
Уэрт Ф. — 35  
  
Фалья М. де — 4, 11, 16, 19,  
22—26, 30—33, 67, 75, 80,  
87, 90, 93—95, 97, 101—  
103, 116—119, 122—125,  
132, 133, 148, 149, 152,  
155, 166, 168, 176, 187,  
193, 196—277, 279—281,  
284—295, 299, 300, 302,  
303, 305, 311, 319—321,  
331, 334, 335, 340, 343—  
346, 350, 351  
Фаринелли — 74  
Фердинанд — 44  
Фернандес Л. — 68  
Фернандес Э. — 278  
Фернандес-Сид А. — 272, 277  
Филипп II — 59  
Флеха М. (старший) — 50, 52  
Флеха М. — 50  
Флеш К. — 318  
Форе Г. — 132, 137, 153, 178  
Франк С. — 281, 292

Фрескобальди Дж. — 49  
Фуэнльяна М. де — 48  
  
Хачатурян А. И. — 347  
Хименес Х. — 66  
Хиндемит П. — 265  
Ховельянис Г. Х. — 74  
Хот А. — 18  
Хэдсон (Hudson) Р. — 72

Царлино Дж. — 55  
Цветаева М. И. — 25

Чавес К. — 301  
Чайковский П. И. — 275, 333  
Чапи Р. — 93, 95, 148  
Чэйз (Chase) Дж. — 215, 301

Шабрие Э. — 133, 145, 164,  
330, 341  
Шаляпин Ф. И. — 315  
Schindler К. — 19  
Шмитт Ф. — 227  
Шопен Ф. — 98, 129, 131, 135,  
169, 197, 242, 266, 310  
Шоссон Э. — 132, 137, 178  
Шостакович Д. Д. — 305, 348  
Шоу К. Ф. — 207  
Штраус Р. — 101, 294, 346  
Шуберт Ф. — 98, 190  
Шуман Р. — 135, 169, 330, 346

Экзимено А. — 62, 84, 85, 88,  
116, 343  
Энгельс Ф. — 60, 68, 86  
Энди В. д' — 102, 137, 280,  
281, 283, 293  
Энсина Х. дель — 45, 46, 51,  
53, 68, 268  
Эскобедо Б. — 342  
Эслава М. И. — 91, 97  
Эспла О. — 268, 290—294  
Эстеве-и-Гриман П. — 78, 79

Ядассон С. — 128  
Янакопулос В. — 261  
Яначек Л. — 241



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие . . . . .	3
<i>Глава первая.</i> Испанский фольклор . . . . .	6
<i>Глава вторая.</i> Пути и перекрестки испанской музыки . . . . .	38
<i>Глава третья.</i> Испанское музыкальное Возрождение и Ф. Педрель . . . . .	97
<i>Глава четвертая.</i> Исаак Альбенис . . . . .	126
<i>Глава пятая.</i> Энрике Гранадоc . . . . .	169
<i>Глава шестая.</i> Мануэль де Фалья . . . . .	200
<i>Глава седьмая.</i> Второе поколение Ренасимьенто . . . . .	278
<i>Глава восьмая.</i> Испанское в творчестве европейских композиторов . . . . .	329
Заключение . . . . .	350
Список литературы . . . . .	353
Указатель имен . . . . .	355

*Иван Иванович Мартынов*

### МУЗЫКА ИСПАНИИ

Редактор И. Прудникова    Художник В. Суриков  
Худож. редактор Л. Рабенау    Техн. редактор Р. Орлова  
Корректор Л. Юровская

Сдано в набор 13/IV—76 г. Подп. к печ. 13/IV—77 г. А-06403 Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub> Печ. л. 11,75 (Условные 19,74) Уч.-изд. л. 19,74 (с вкл.) Тираж 7000 экз. Изд. № 3721 Зак. 1932 Цена 1 р. 57 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.





Баскский танец

Арагонская хота





Испанская танцевальная сцена

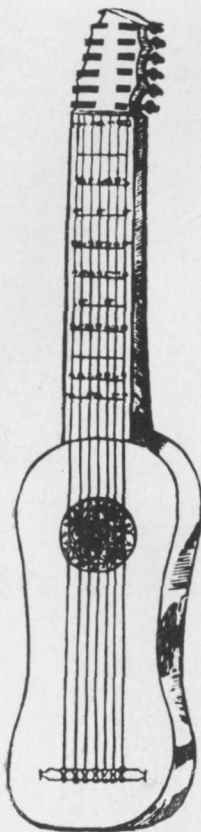
Ла Аргентина  
исполняет андалусское танго





Андалусский танец  
Деревенский праздник. Хота





Виуэла. По старинному рисунку

«Кантиги» Альфонса Мудрого. Рукопись XIV века

Лютнист. По картине Караваджо

Страница органной табулатуры Кабесона













Мануэль Гарсиа

Мария Малибран

Полина Виардо



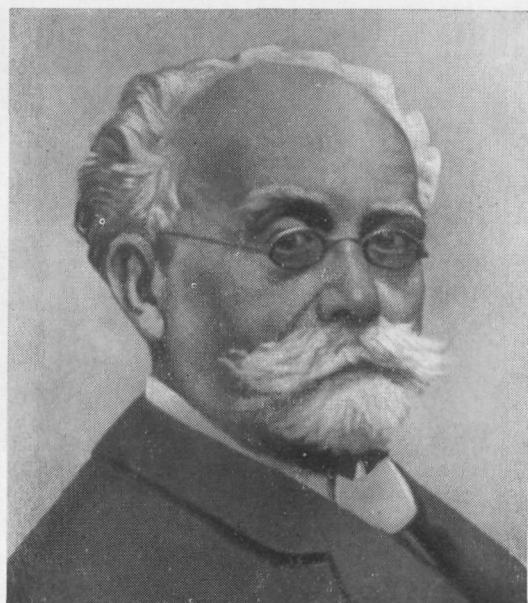


Пабло Сарасате

Фелипе Педрель

Исаак Альбенис







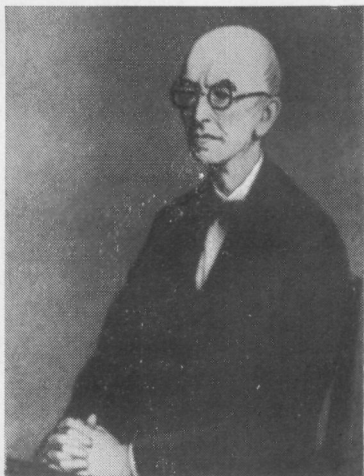


И. Альбеннис с дочерью  
И. Альбеннис за фортепиано  
Энрике Гранадос  
Эскиз костюма к опере Гранадоса «Гойески»









Мануэль де Фалья. Рисунок П. Пикассо  
 Мануэль де Фалья. По портрету Сулоаги  
 Нотный автограф М. де Фалья

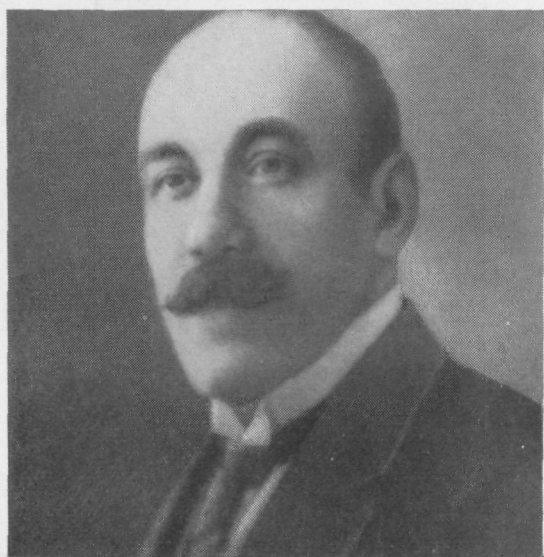




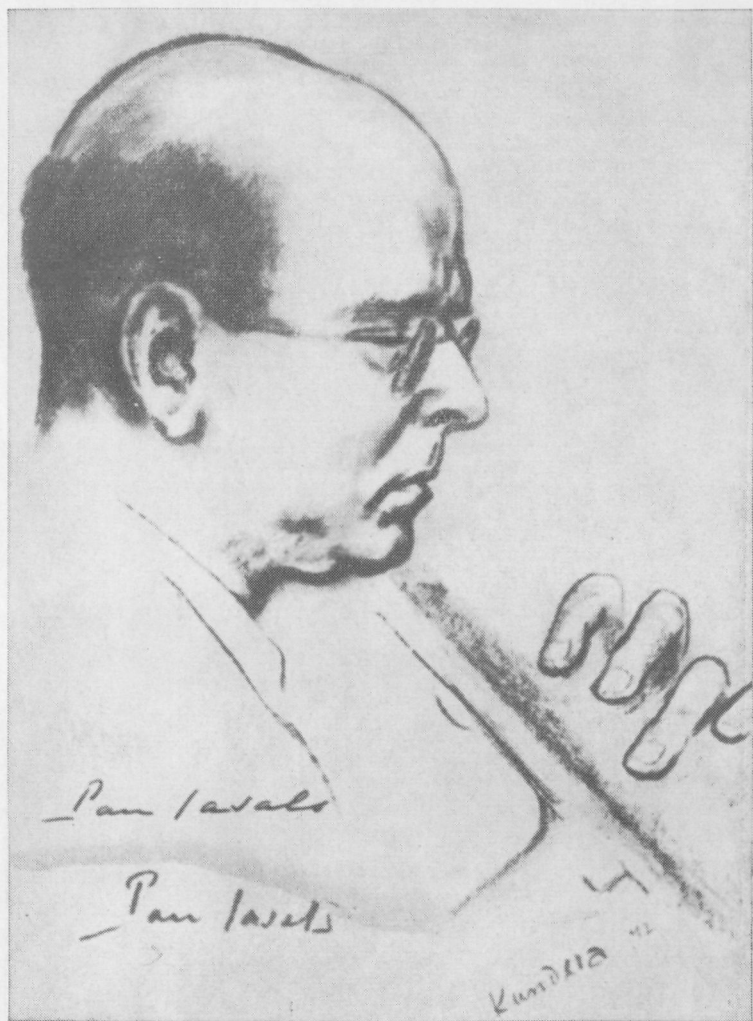
Мануэль де Фалья в группе исполнителей Концерта  
для клавесина

Эскиз костюмов к балету М. де Фалья «Треуголка»



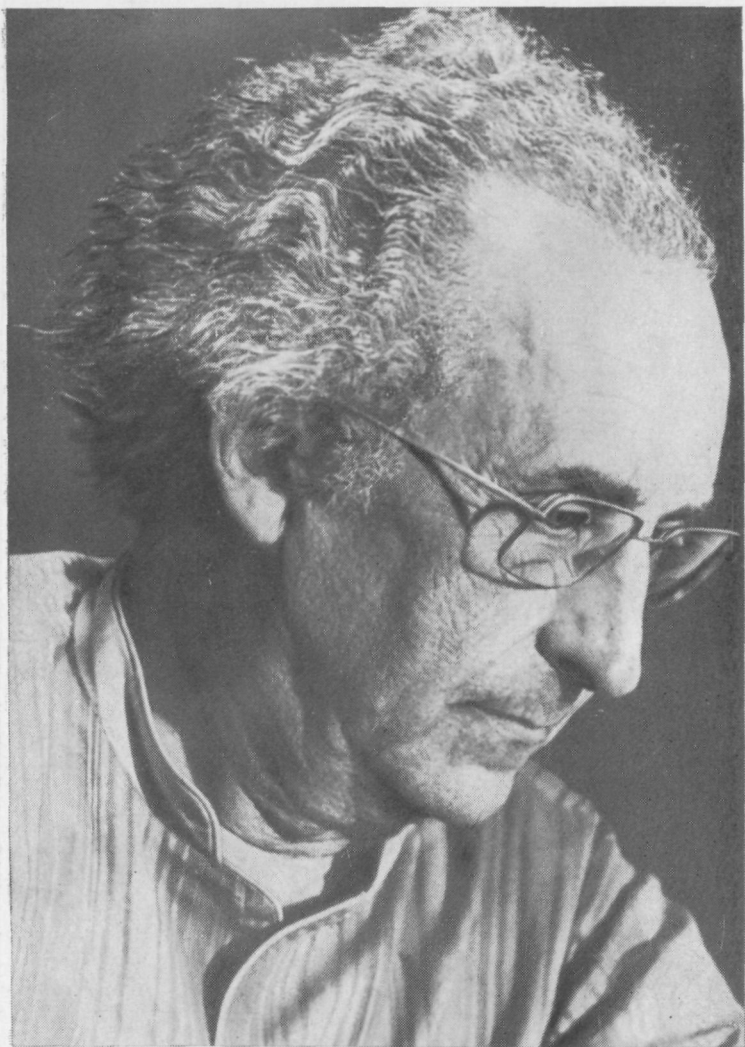






Хоакин Турина  
Рикардо Виньес  
Пабло Касальс





Карлос Паласио