

С. В. ЕВСЕЕВ

*Народные песни
в обработке
П. И. Чайковского*



С. В. ЕВСЕЕВ

*Народные песни
в обработке
П. И. Чайковского*

Редакция,
предисловие и комментарии
Б. И. РАБИНОВИЧА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва, 1973

Работа известного советского музыковеда, знатока русской песни проф. С. В. Евсеева посвящена сборникам обработок народных песен П. И. Чайковского. Глубокий и тонкий музыкальный анализ сочетается с постановкой и освещением ряда важных творческих проблем, имеющих актуальное значение в наше время. Работа представляет несомненный интерес для музыковедов и композиторов.

ОТ РЕДАКТОРА

Предлагаемое вниманию читателя исследование является одной из последних работ проф. С. В. Евсеева (1894—1956). Судьба трудов ученого сложилась не очень счастливо: при жизни автора их знали очень немногие, публиковать же их начали лишь в последнее время. Настоящий труд был закончен в 1949 году. Хотя с тех пор минуло более 20 лет, за которое вышло много книг о творчестве Чайковского, он не утратил актуальности и сейчас и, несомненно, может сыграть большую роль в осмыслении одной из важнейшей сторон творческой деятельности великого композитора. По существу, это единственная работа, посвященная музыкально-теоретическому анализу обработок народных песен, сделанных им. Как и в других своих исследованиях, С. В. Евсеев выступает здесь тонким проницательным наблюдателем, тщательным и вдумчивым аналитиком. Скрупулезная «кодификация» незначительных на первый взгляд мелодических явлений приводит его к значительным обобщениям.

Одна из главных заслуг автора — его подход к анализу элементов музыкальных произведений как частей живой музыкальной речи. Такое отношение в значительной мере является результатом личного композиторского опыта исследователя, что делает особенно убедительными его теоретические выводы. Глубокое художническое понимание стиля обработок русских песен позволяет автору делать очень интересные, пусть и не всегда бесспорные, эксперименты: творческое варьирование обработок Чайковского. Этот прием помогает словно заново взглянуть на классическое наследие и позволяет дополнительно выявить заложенные в обработках Чайковского потенции.

С. В. Евсеев касается нескольких принципиальных проблем, связанных с народной песней и отношением к ней Чайковского. Не все эти проблемы возможно и целесообразно затронуть в рамках настоящего предисловия¹. Остановимся лишь на некоторых из них.

¹ Часть общих вопросов затронута автором этих строк в предисловии к кн.: П. И. Чайковский и народная песня. М., 1963.

Это прежде всего вопрос о жанрах русских песен и о критерии стиля обработки в связи с определенным жанром.

Самая постановка вопроса чрезвычайно тесно связана с живым, творческим и даже личным композиторским отношением С. В. Евсеева-аналитика к разбираемым обработкам. Подход к любому произведению искусства, в том числе и к народной песне, в аспекте жанра связан с природой искусства как специфического вида общения людей. В системе искусства как особой человеческой речи (инструмента общения) жанр является важнейшей категорией, так как именно он связывает воедино содержательную сторону искусства и технические средства выразительности. Мы обращаем особое внимание на такую взаимозависимость песенного жанра и соответствующих ему средств обработки, ибо у С. В. Евсеева она неизменно служит отправным пунктом анализа. Подобная установка чрезвычайно ценна и заслуживает всестороннего развития.

Оговоримся, однако, что в то время, когда писалась публикуемая работа, многие существенные черты русских песенных жанров были выяснены недостаточно. В первую очередь это относится к лирике. Еще сравнительно недавно лирика даже специалистами-фольклористами рассматривалась как почти не связанный структурно-синтаксическими и метроритмическими закономерностями жанр, в основе которого лежит импровизационность. Подобная точка зрения получила отражение в работе С. В. Евсеева. Позднейшие наблюдения показали, что и этому жанру свойственны достаточно определенные структурные нормы.

Следует также иметь в виду, что творческий, композиторский подход к анализу обработок, при всей его прогрессивности в целом, иногда приводил автора к обозначению жанров не соответственно научной их классификации, а, если можно так выразиться, эмоционально-метафорически — по доминирующему впечатлению от той или иной жанровой группы песен или же по основной черте ее обработки, например: лирика — по напевности, колыбельная — по колышанию аккомпанемента и т. д.

Нуждаются в некоторых уточнениях также часто встречающиеся оценки обработок, как «стильно», «уместно» и т. п. Поскольку сам автор не раскрывает их конкретного содержания, при их истолковании приходится исходить из контекста. По-видимому, автор здесь не всегда последователен. С одной стороны, оценивая стиль обработок, он надлежащим образом учитывает место, которое занимает композитор в истории развития музыки (такова, например, оценка достижений Чайковского на стр. 86). С другой стороны, при их анализе С. В. Евсеев рассматривает как эталоны «стильности» почти исключительно обработки Римского-Корсакова и особенно — Лядова. Сходные оценки можно найти и в работе С. В. Евсеева «Русские народные песни в обработке А. Лядова» (М., 1965). Более того, предшествующие Римскому-Корсакову и Лядову и последующие обработки подчас квалифицируются либо как подготавливающие кучкистско-лядовские приемы обработки, либо как следующие им.

Поэтому при рассмотрении данного вопроса прежде всего следует принять во внимание исторически обусловленное различие творческих методов кучкистов (в первую очередь Римского-Корсакова) и Лядова с одной стороны и Чайковского с другой. Для первых народная песня неизменно была «своего рода программой» (Римский-Корсаков). Они более всего боялись закрыть

народный напев «своим мясом» (Лядов). Естественно, что в произведениях и Римского-Корсакова и Лядова народный напев либо помещался в верхнем голосе, либо поручался наиболее заметным по тембру инструментам; словом, это всегда был тот доминирующий «драгоценный камень», для которого сопровождение было «оправой».

В отличие от них Чайковский трактовал народную мелодию прежде всего как «материал для разработки», смело подчиняя ее своему творческому замыслу, включая ее в ткань произведения так, что она воспринимается сплошь и рядом как собственная музыкальная мысль композитора¹. В отличие от Римского-Корсакова и Лядова, Чайковского, по-видимому, менее всего интересовало разделение песенных жанров на многочисленные группы по приуроченности к различным обрядам, то есть их этнографическая сторона. Для него были несравненно важнее собственно музыкальные черты песни. Заметно выделение у Чайковского двух основных групп песен: хороводно-плясовых, к которым по темповому признаку примыкают шуточные, вчерашние, игровые; и лирических, родственных по распевности медленным хороводным и свадебным. Этим двум основным для Чайковского группам песен соответствуют и два основных типа их развития — разработочно-симфонический для подвижных и мелодическое развертывание для протяжных, что отвечает особенностям внутреннего строения названных песен.

Чайковскому было, кроме того, свойственно опираться в равной мере как на крестьянские песенные жанры, так и на городские, и это в сочетании эмоциональной непосредственностью и открытостью обеспечивало его творчеству широкий диапазон воздействия на различные слои слушателей. Кучкисты же тщательно избегали всех проявлений городской народной музыкальной культуры, как чего-то «новомодного», «подозрительного» (Римский-Корсаков) и сознательно ориентировались на стиль наиболее архаичных обрядов и эпоса. Несомненно, что такое отношение к народной песне, трактовка категории народного связаны со всей системой эстетических взглядов как кучкистов, так и Чайковского².

Неслучайно поэтому народные песни городской традиции почти не встречаются в сборниках, составленных петербургскими собирателями, но занимают заметное место в сборниках москвичей, в частности, ученика Чайковского В. П. Прокунина.

Работа Чайковского над сборниками народных песен, которые рассматриваются в настоящей книге, приходится на первый период его зрелого творчества (так называемые «московские годы»: 1866—1877). История создания этих сборников раскрывается на основании документальных данных в «Музыкальном наследии Чайковского» (М., 1958).

¹ Не случайно, когда Чайковский сочинял четвертую симфонию, песня «Во поле березинька стояла» пришла к нему, по его словам, «сама собой», «совершенно неожиданно» (см. письмо к Н. Ф. фон Мекк от 5 марта 1878 г. — Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1962, с. 155). Эта же особенность, к слову, маскирует песенные цитаты у композитора и затрудняет их обнаружение.

² Весьма колоритно о различиях кучкистов и Чайковского в подходе к народной песне писал Б. В. Асафьев в работе, посвященной «Чародейке». — Избр. труды, т. 2. М., 1954, с. 160—161.

Одним из самых значительных его трудов того времени был изданный в двух тетрадях сборник «50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки» (1868—1869). Он занимает особое положение не только в творчестве самого композитора (единственный в своем роде), но и в ряду сборников других составителей. В отличие от последних, он не преследовал часто встречающихся целей — дать материал для любительского пения, либо ознакомить публику с собранными новыми материалами: сборник Чайковского не предназначен для пения и, за исключением трех песен, не содержит новых записей.

Серьезно и ответственно относясь ко всему, что касалось народной песни, Чайковский созданием сборника не только выполнял заказ своего издателя П. И. Юргенсона. К составлению сборника он подошел так же, как и к своей критической деятельности, развернувшейся в те же годы, — как к общественному, гражданскому долгу музыканта-просветителя, которому небезразличны судьба родной культуры и запросы тянувшихся к музыке людей. Для композитора сборник был средством ознакомить широкую публику с лучшими напевами из двух наиболее интересных собраний 60-х годов — Вильбоа («Русские народные песни», 1860) и Балакирева («Сборник русских народных песен», 1866).

Чайковский выступил активным пропагандистом песни, пропагандистом-художником. Поэтому он стремился не столько заинтересовать читателя внешней стороной песни как этнографического явления (то есть не заманчивыми текстами, не описаниями архаических бытовых обрядов и обычаев и т. п.), сколько раскрыть ее сущность, ее внутреннее музыкальное содержание. Возможно, ради этого композитор пожертвовал словами, сосредоточив все внимание на раскрытии музыкального образа. Залогом успеха была истинная демократичность натуры Чайковского, его стремление подняться до уровня «высокой мудрости простоты» (А. Н. Серов) народных песен, органическая чуждость барски снисходительному отношению к народной песне.

Для того чтобы оценить сравнительную новизну творческого задания композитора в «50 песнях», надо вспомнить иные обработки народных песен, предыдущие и последующие. С конца XVIII века и до 80-х годов XIX века почти у всех «перелазгателей песен на ноты», «гармонизаторов» господствовал тип обработок, рассчитанный в основном на уровень музыкального мышления среднего любителя. Сопровождение песни — этот музыкально-стилистический «комментарий», «визитная карточка» эпохи — было весьма невзыскательным (гитарным — в прямом и переносном смысле).

На фоне таких сборников особенно ярко выделился сборник Балакирева «40 песен». В своих обработках он преследовал в первую очередь художественную цель: напев, фактура и гармонизация должны были в совокупности образовывать художественное целое и восприниматься не как мелодия с подыгрыванием рояля, а как изящная самостоятельная миниатюра. Большой мастер, признанный в обеих столицах музыкальный авторитет, выражал такой обработкой свое глубокое уважение к народной песне. Он показал, что в профессиональной отделке каждая из песен способна заиграть новыми, неожиданными красками. В этом смысле Балакирев подхватил традиции Глинки, открыто заявлявшего свои демократические взгляды. Обоим роднило стремление свя-

затя с народной песней представление о высоком музыкально-художественном уровне.

Значение балакиревского сборника и состоит прежде всего в том, что он вслед за прославленной «Камаринской» пролагал новые пути обработки русской народной песни¹. Эта направленность сборника, пропагандистская, в известном смысле даже полемическая, была не менее существенна, чем мастерский отбор песен, высокая точность и верная редакция записи мелодий. Она в большей степени, чем остальное, оказала огромное воздействие на Чайковского, который был необычайно чуток и восприимчив ко всему новому, что могло стимулировать его творческую мысль (балакиревский сборник вышел всего двумя годами раньше «50 песен»). Таким образом, Чайковский внес лепту новатора в быстро складывавшуюся прогрессивную традицию.

Художественная направленность обработок «50 песен» определяется двумя целями. С одной стороны, они обращены к любителям музыки в качестве самодовлеющих ансамблевых миниатюр, сделанных на материале русских народных песен, и как таковые выполняют задачи пропаганды народной песни. Однако, наряду с этим обработки играли и другую роль, определяемую личными творческими устремлениями Чайковского. Композитор фиксировал для себя определенный музыкальный образ, связанный у него с данной песней. Каждая обработка была своего рода заметкой для памяти, конспективной «заготовкой впрок» материала для будущих сочинений.

Это подтверждают многочисленные случаи использования обработок из сборника «50 песен» в последующих сочинениях Чайковского. Около трети помещенных в сборнике обработок вошло в симфонические, оперные и камерные произведения композитора². В обработках можно найти все существенные детали будущего произведения и местами ясно ощущается инструментовка. Поэтому обработки «50 песен» можно уподобить этюдам, которые делают живописцы, прежде чем приступить к созданию больших полотен. Так, буквально с точным воспроизведением голосоведения, со всеми деталями фактуры, с той же гармонизацией обработка № 6 («Пряди, моя пряха») использована в трио марша из второй симфонии; обработка № 10 («Плывет, всплывает»), № 17 («Гулял Андрей господин»), № 32 («На Иванушке чапан»), № 34 («Катенька веселая») вошли в танцы четвертого действия оперы «Опричник»; № 14 («Не хмель мою головушку клонит»), № 36 («Ой, утушка моя луговая»), частично № 21 («Не шум шумит») использованы в музыке к «Снегурочке»; № 28 («А как по лугу зеленому») и № 42 («Под яблонью зеленою») — в финале Струнной серенады; № 48 («У ворот, ворот») — в увертюре «1812»; № 47 («Сидел Ваня») — в *Andante cantabile* первого квартета³. Вероятно, многие

¹ На оценку этого главного качества не должна влиять степень соответствия мелодии и аккомпанемента в каждой отдельной обработке, ее «стильность». В частности, преувеличение роли частных недостатков привело А. Н. Сорова к неверной оценке сборника в целом.

² Встречаются и обратные случаи: три отрывка из оперы «Воевода» были без изменений помещены затем в сборник «50 песен». Одна из песен (№ 1 — «Исходила младенька») до сборника использована в увертюре «Гроза», но с иным сопровождением.

³ Три песни сборника (№ 2 — «Голова ль ты моя, головушка», № 11 — «Зеленое мое виноградь» и № 29 — «Вишньи наш колодезь») были использованы впоследствии в новой обработке соответственно в «Детском альбоме» («Русская песня») и танцах из опер «Кузнец Вакула» и «Опричник».

слушатели не подозревают, что материал указанных сочинений взят из неза- служенно мало известного сборника Чайковского.

Тесная связь обработок с творчеством проявляется у Чайковского, помимо прямых заимствований, и в том, что каждая из них без труда может быть отнесена к одному из ведущих его жанров — симфоническому, вокальному или камерному.

Обработки, которые тяготеют к симфоническому жанру, неоднородны. Одни напоминают относительно прозрачную фактуру медленных частей симфонических произведений; таковы обработки № 1, 6, 29, 36; близки к ним по характеру № 12, 16, 39, 43, 45, 50. Другие обработки легкостью фактуры заставляют вспомнить подвижные части, например, Струнной серенады, скерцо или плясок. В произведениях такого рода действительно использованы обработки № 11, 28, 42, 48; к той же группе принадлежат, по нашему мнению, № 13, 26, 27, 37, 41, 44. Третьи приближаются к мощным симфоническим *tutti* с насыщенной массивной фактурой; это обработки № 17, 32, 34, нашедшие место в подобных симфонических эпизодах; № 2, 7, 9, 10, 18, 38, 49 также могли бы быть использованы в том же жанре (особенно характерна специфическая оркестровость фактуры в № 9 и 49). От них отличаются обработки с относительно прозрачной фактурой, с развитым голосоведением, прекрасным образцом которых может служить обработка № 47 («Сидел Ваня»), позже не использованная в первом квартете. Такого рода обработки естественно тяготеют к квартетному ансамблевому стилю; см. № 19, 20, 22, 30, 35, 40, 46, второй куплет в № 5. Близки по фактуре к хору в сопровождении оркестра обработки № 14, 23, 25, не использованные позднее Чайковским в произведениях этого жанра (а также № 3, 4, 15, 21).

Наименьшее место занимают в сборнике обработки, которые вероятнее всего могли бы служить материалом для сольных вокальных или инструментальных произведений. Они выделяются явственной солирующей мелодией в партии первого исполнителя и типично гомофонно-гармоническим аккомпанементом романсового склада — у второго. Такова обработка № 24 («Коса ль моя, косынка»), использованная в качестве песни героини в двух операх — «Воеводе» и «Опричнике». Родствен фактуре такого рода склад обработок № 30 и 31 и первого куплета в обработке № 5.

Разумеется, нередко бывает трудно и даже невозможно с полной уверенностью определить, в каком жанре может быть использована та или иная обработка. Например, обработки № 30 и 31 рассматриваются как тяготеющие к сольным пьесам. Между тем, первую из них можно принять и за «конспект» ансамбля, а вторую — за этюд к произведению с легкой симфонической фактурой. Выше отмечалось, что обработки № 16, 45 и 50 напоминают по фактуре медленные части симфоний. Вместе с тем № 16 близок и к ансамблю, а № 45 и 50 — к хорам с оркестром. И наоборот, обработки, гипотетически отнесенные нами главным образом к ансамблям (№ 19, 20, 46), могут ассоциироваться с хором в сопровождении оркестра (№ 19, 20) или напоминать произведения с легкой симфонической тканью (№ 46). Из хоровых эскизов № 4 отчасти похож на медленный симфонический отрывок, а № 21 — на ансамбль. Легкий симфонический отрывок (№ 27) может восприниматься и как хор с оркестром. Такие переакцентировки не меняют, однако, общей картины и не опровергают намеченных выше закономерностей.

Многие обработки воспринимаются как нечто незавершенное, лишь относительно законченное. Материалу как будто «тесно» в рамках маленькой пьесы. Чайковский часто не довольствуется тем одним — двумя куплетами, которые дает Вильбоа, и увеличивает их число до трех — четырех. Даже повторение мелодии внутри куплета композитор использует для новой вариации. Тематическая, фактурная и разработочная насыщенность словно вызывает ощущение необходимости дальнейшего развития для значительной части обработок, даже расширенных. Эта черта хорошо согласуется с их эскизным характером.

Действительно, некоторые обработки нашли такое продолжение и завершение; из указанных выше — № 48 в увертюре «1812», № 47 — в первом квартете, № 6 — во второй симфонии.

С другой стороны, некоторые черты отдельных обработок позволяют думать, что в случае использования им должно быть что-то предпослано. Так, в обработках № 8 («У ворот сосна раскачалась») и № 40 («Стой, мой милый хоровод») мелодия показана сперва в нижнем голосе, что для завершенных обработок необычно. Среди обработок, уже использованных Чайковским в других произведениях, встречаются и такие случаи: например, обработка № 36 («Ой, утушка моя луговая») появляется в марше Берендея из музыки к «Снегурочке» не в начале трю, а во втором проведении его темы; обработка № 42 («Под яблонью зеленою») — в третьем проведении темы финала Струнной серенады.

Наконец, впечатление незавершенности обработок, их «разомкнутости», дающей возможность позднейшего использования обработок в иных произведениях, создают некоторые технические черты. К ним относятся окончание на последней доле такта мелкими длительностями (№ 4, 26, 32, 36, 38, 42, 45, 56, 48) или же окончание четвертями, но не уравнивающим предшествующего мелодического и ритмического движения, часто с заключительным разрешением на слабом времени (№ 8, 13, 18, 25, 27, 40, 49). В конце обработки № 20 («Подойду, подступлю под ваш город») даже остается несовершенной каноническая имитация.

Итак, сказанное дает, как нам кажется, достаточно оснований для существенно важного вывода: 31 обработка сборника, которая впоследствии не была введена Чайковским в том или ином виде в произведения, по-видимому, предназначалась композитором для подобного использования. Эта группа примерно в полтора раза увеличивает количество известных использований им русской и украинской песни. Значительно расширяется база для суждений о понимании Чайковским русской народной песни, о манере ее претворения в произведениях композитора. В этом смысле богатый материал сборника вовлечен в исследования совершенно недостаточно.

Стоит особо предостеречь от недооценки художественного качества этого материала. Сборник «50 песен» — не рядовая ранняя работа Чайковского. В 1869 году талант композитора и его мастерское владение композиторской техникой достигли как бы «всплеском» уровня зрелого Чайковского, о чем свидетельствует создание таких произведений, как «Ромео и Джульетта», романсы ор. 6, гениальное адажио из «Ундины» (ставшее впоследствии дуэтом Одетты и Зигфрида во II действии «Лебединого озера»). Это позволяет нам исследовать принципы и приемы обработки Чайковским народных песен в их совершенном, мастерском воплощении, характерном именно для стиля зрелого Чайковского.

В своем исследовании С. В. Евсеев касается многих аспектов полифонического начала в обработках Чайковского. Последний хорошо знал русскую народную песню в живом народном исполнении. Это помогло ему постичь особенности подлинно народной полифонической фактуры¹. С. В. Евсеев совершенно справедливо отмечает преобладающую роль полифонии в обработках Чайковского. Возможно, что она в какой-то мере компенсировала отсутствие многоголосия в записях того времени.

В цикле «50 песен» есть еще одна черта, заслуживающая внимания. Речь идет о движении баса, каждый интервал которого зеркально противоположен на значительном протяжении верхнему голосу. Таким образом, бас в подобных случаях оказывается в функциональной зависимости от мелодии песни и является ее своеобразным контрапунктирующим вариантом. С известным основанием такой бас можно было бы даже назвать подголоском. Так это или нет, своим происхождением он, во всяком случае, может быть обязан народной подголосочной полифонии.

Вторым в работе С. В. Евсеева рассматривается сборник «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные Прокуниным под редакцией профессора П. Чайковского» (выпуск 1 — М., 1872; выпуск 2 — М., 1873).

В. П. Прокунин, ученик Чайковского по Московской консерватории, записывал песни на своей родине в Моршанском уезде Тамбовской губернии летом 1871 года. По свидетельству Н. М. Лопатина, Прокунин начал записывать песни, следуя совету Чайковского², и последний очень ценил эту работу своего ученика. В письме к Л. Н. Толстому, говоря о трудностях записывания русских народных песен, Чайковский заметил, что только Балакирев и отчасти Прокунин оказались на высоте задачи. Зная отношение Чайковского к Балакиреву, можно понять, сколь высока была эта оценка.

С. В. Евсеев исходит из предположения, что обработки песен в этом сборнике сделаны Чайковским. За отсутствием документальных данных творческие взаимоотношения Чайковского и Прокунина остаются пока невыясненными. Нет, однако, оснований считать автором обработок учителя, а не ученика. Нельзя, прежде всего, игнорировать формулировку самого заглавия сборника, выработанную при участии Чайковского, которого отличала предельная точность в обозначениях подобного рода. Это заставляет отнестись с полным доверием к тому, что в заглавии сборника ему отведена лишь роль редактора³. Брошенные вскользь слова Асафьева («Чайковский метко схватывал...» — см. с. 92 настоящей книги) не могут сами по себе служить доказательством авторства Чайковского. Следует скорее присоединиться к оценке, данной С. С. Зив, редактором

¹ См. сноску на стр. 51 настоящей книги.

² Лопатин Н. М. и Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956, с. 75.

³ Редакция Чайковского могла выражаться в контроле над изложением напева (типа того «однотонизирования», о котором он писал Римскому-Корсакову 7 сентября 1876 г.) и его тактировкой, в помощи при отборе вариантов (может быть — и в ориентировании на записи песен, являющихся вариантами помещенных в сборнике Балакирева).

61-го тома Полного собрания сочинений Чайковского: «Как изложение песен, так и их гармонизация дают возможность предположить, что участие Чайковского в редактировании этого сборника было весьма незначительным»¹. Даже близость гармонизации некоторых песен из сборника Прокунина той, какую дал им Чайковский при использовании в музыке к «Снегурочке», еще не свидетельствует об авторстве последнего: в песнях, заимствованных из сборников Вильбоа и Балакирева, Чайковский тоже целые куски гармонизирует функционально так же, как это было сделано авторами сборников, ибо его острое ладо-гармоническое чувство прочно связывало напев с раз уже данной ему гармонизацией.

Но в наибольшей степени нас убеждают в авторстве Прокунина наблюдения самого же С. В. Евсеева. Характеризуя музыкальный язык обработок, он буквально на каждом шагу отмечает черты, не свойственные стилю Чайковского, как тот проявился в его сборнике «50 песен»; здесь и нехарактерность гармонического языка, и отсутствие оркестрового колорита, свойственного Чайковскому, и весьма скромная роль полифонического начала, и слабое вариационное развитие и т. п. Таким образом, когда С. В. Евсеев говорит о погрешностях стиля в обработках, следует иметь в виду, конечно, не учителя, а ученика.

По-видимому, тезис об авторстве Чайковского оказал некоторое влияние на общие выводы С. В. Евсеева, касающиеся музыкального языка Чайковского в обработках русских народных песен. Этого нельзя упускать из виду, читая соответствующие главы исследования С. В. Евсеева.

Между тем, сборник Прокунина интересен в другом отношении: он дает уникальную возможность проникнуть в творческую лабораторию Чайковского. Речь идет о шести песнях из первого выпуска, использованных Чайковским в музыке к «Снегурочке»: № 2 («Я по бережку похаживала»), № 6 («У князя Волхонского»), № 19 («Давно сказано»), № 23 («У ворот, ворот, ворот»), № 25 («Где же ты была»), № 31 («Вот сизой орел») и одной — № 5 («Не летай же ты сокол»), вошедшей в «Русскую пляску» из оперы «Кузнец Вакула». Это единственные песни, фольклорную достоверность которых Чайковский подтвердил своим редактированием, а впоследствии свободно использовал их в собственных произведениях. Некоторые из них были при этом изменены настолько, что наверное остались бы неузнанными, если бы не свидетельство самого композитора.

Перечисленные произведения ярко демонстрируют на практике существенное различие, проводимое Чайковским между «правильной и систематической обработкой» народных песен, то есть включением в сборник, и их использованием в качестве «материала для симфонической разработки». В первом случае, по мнению Чайковского, «необходимо, чтобы песнь была записана насколько возможно согласно с тем, как ее исполняют в народе»². Во втором — композитор волен в достаточно широких пределах трансформировать мелодический материал в соответствии с творческим замыслом. Это необходимо учитывать при оценке приемов обработки песни в сборнике и при ее претворении в собственном произведении композитора. Вместе с тем, сопоставление двух вариантов ме-

¹ М.—Л., 1949, с. 230.

² Из письма к Л. Н. Толстому от 24 декабря 1876 года — В кн.: Чайковский и народная песня. М., 1963, с. 52.

лодии песни помогает установить методику использования Чайковским народных песен в своих сочинениях и находить новые, еще не известные народнопесенные источники его творчества.

В связи с различием критериев при подходе к обработке песни в фольклорном сборнике и к ее творческой переработке находятся некоторые взгляды Чайковского, затронутые в работе С. В. Евсеева. Так, на стр. 19 изложена точка зрения Чайковского на то, что народный напев — только «семя» для проращивания его «садовником» — композитором. Автор несомненно имеет здесь в виду известный фельетон Чайковского в «Русских ведомостях» от 23 ноября 1875 года. Взгляд этот восходит к категорическому утверждению А. Н. Серова, что русская народная песня есть «голая тема», которая повторяется столько раз, сколько того требует текст. Значение художественного произведения она приобретает лишь в обработке композитора. Однако в фельетоне Чайковского можно обнаружить и обратное высказывание: «Народная песня может интересовать нас... как оригинальный продукт творческой индивидуальности народа...». Иначе говоря, народная песня рассматривается Чайковским, с одной стороны, как тема для обработки чутким музыкантом, но, с другой стороны, может интересовать нас и сама по себе, как самостоятельный художественный образец творчества народа. Для ознакомления с последним, по мнению Чайковского, надо либо обращаться к хорошим сборникам, либо слушать песню в подлинном народном исполнении. В такой интерпретации высказывание Чайковского, учитывающее различные аспекты, противостоит точке зрения Серова, ошибочность которой заключается в отрицании самодовлеющей ценности народной песни.

Третий сборник — «Детские песни на русские и малороссийские напевы» М. А. Мамонтовой — занимает в творчестве Чайковского (и соответственно — в исследовании С. В. Евсеева) скромное место. Низкое качество записей Мамонтовой, стиливая пестрота материала, как записанного самой Мамонтовой, так и заимствованного ею из других сборников, наличие ряда образцов, чуждых композитору (по-видимому, это песни с романсовым оттенком, позднейшие украинские), необоснованная тактировка, плохая подтекстовка, — все эти недостатки вызвали отрицательное отношение Чайковского к сборнику. Красноречивым фактом является отказ композитора от издания уже готового второго выпуска¹.

Работа С. В. Евсеева состоит из семи разделов: введения, общего очерка, посвященного всем сборникам, трех глав о каждом из сборников, главы о музыкальном языке в этих сборниках и послесловия. Разделы эти автором не озаглавлены. При подготовке рукописи к изданию редактор счел целесообразным опустить небольшое введение, посвященное творческому методу Чайковского вообще, так как оно стало излишним после выхода в свет книг, посвященных этим вопросам.

¹ Второй выпуск был опубликован впервые в 61-м томе Полн. собр. соч. Чайковского, после того, как С. В. Евсеев завершил свое исследование. Поэтому в настоящей работе он не рассматривается, тем более, что в нем не содержится ничего принципиально нового в сравнении с первым выпуском.

Редактор поместил в двух приложениях таблицы источников песен для сборников Чайковского и Мамонтовой (для первой тетради «50 песен» дополнительно указаны последующие обработки в отдельных крупных сборниках), а также дал краткий указатель литературы.

Сверка нотных примеров производилась по Полному собранию сочинений, том 61. В них редактором проставлен текст песен, отсутствовавший у автора. Лиги в примерах, означавшие фразировку или структуру, снимались, если они дублировались другими знаками. В отдельных случаях ради графической ясности упрощались некоторые обозначения. Иностранные слова, приведенные автором в оригинальной форме, даются в русской транскрипции, если имеют укоренившуюся русскую форму (*ostinato*, *résumé* и т. п.).

Примечания сделаны в подстрочных сносках; редакторские примечания оговорены: «Прим. ред.».

Редактор выражает глубокую благодарность Е. В. Евсеевой и Д. М. Бацелу, оказавшим ему большую помощь при подготовке этой книги к печати.

Б. Рабинович.

Простое, живое, без каких-либо «лукавых мудрствований» отношение Чайковского к народнопесенным элементам своего творчества во многом аналогично подобному же отношению его к творческому акту: никакой сухости, предвзятости, та же непосредственность и простота¹.

Сравнение это помогает легче уяснить отношение композитора к русской народной песне, его оценку действительной ее роли и значения в судьбах русской музыки, а также установить, как понимал Чайковский национальную природу своего творчества в целом и национальное своеобразие музыкального языка в частности.

Чайковский не прибегал к песне для каких-либо особых случаев и целей, не стремился ее назойливо выпячивать, не отделял песенные элементы своей музыкальной речи от иных ее элементов, не старался так или иначе стилизовать или архаизировать народнопесенный материал. Он также не намеревался форсировать творческое применение песни без учета всех других слагаемых творческого замысла, не опасался умаления или нивелировки своей русско-национальной характерности вне песенной цитатности и т. д. Народная песня воспринималась им как живая человеческая речь, понятная и родная широким массам людей, задушевная и непосредственная по выражению простых чувств и настроений. Потому и самое понятие народной песни у Чайковского не связывалось только лишь со старинной крестьянской песней (хотя бы и во всех ее бытовавших жанрах), что столь типично для деятелей

¹ В такой горячей и открытой непосредственности творческого акта Чайковский видел основную силу своего воздействия на аудиторию, главную и живую основу своего музыкального демократизма. (Более подробно о творческом процессе Чайковского см. в кн.: П. И. Чайковский о композиторском творчестве и мастерстве. Изд. 2-е. М., 1964. — *Прим. ред.*)

«могучей кучки». Он чутко прислушивался и к современному деревенско-городскому фольклору, интересовался вообще многими проявлениями, потребностями, вкусами усадебного и городского демократического музицирования. Отсюда — большое индивидуальное своеобразие в идейно-творческом применении или претворении им фольклорного материала, что будет посилено показано в последующем изложении.

Вместе с тем, при таком живом и непосредственном отношении к народнопесенному творчеству Чайковский, как русский и глубокий художник, вполне понимал всю трудность и сложность основной проблемы — изыскания тактичных и стилистически верных принципов и приемов обращения с песней, над разрешением которой с разным художественным успехом билось не одно поколение русских музыкальных деятелей.

Чайковскому принадлежат следующие замечательные слова, ярко свидетельствующие об его *profession de foi*¹ в данной области общественного служения, об его высоких требованиях к композиторам и пропагандистам народного творчества: «Никто не может безнаказанно прикоснуться святотатственною рукою к такой художественной святыне, как русская народная песнь, если он не чувствует себя к тому вполне готовым и достойным»². Нельзя здесь также не вспомнить о горячих и высоко-принципиальных критических выступлениях Чайковского против певца Д. А. Славянского, который в своей легкомысленной и, пожалуй, несколько безответственной концертной пропаганде русской народной песни оношлял и дискредитировал ее как художественную и стилистическую данность³.

Он сам превосходно излагал основную суть своего подхода к народной песне: «Относительно русского элемента в моих сочинениях скажу Вам, что мне нередко случалось прямо приступать к сочинению, имея в виду разработку той или другой понравившейся мне народной песни. Иногда (как, например, в финале нашей [четвертой] симфонии) это делалось само собой, совершенно неожиданно. Что касается вообще русского элемента в моей музыке, т. е. родственных с народною песнью приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова»; «я

¹ Исповедание веры, изложение своих взглядов (франц.). — *Прим. ред.*

² Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1953, с. 41. — *Прим. ред.*

³ Деятельность Д. А. Агренева-Славянского как собирателя и руководителя хора подвергалась резкому осуждению со стороны передовых русских музыкантов (см.: Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 287 и др. по указателю). — *Прим. ред.*

страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи»¹. Столь органичная любовь Чайковского ко всему русскому подкреплялась и его трогательным отношением к русской природе².

Из всего сказанного совершенно ясно, что национальную природу своей музыки или музыкального языка Чайковский выводил из своих коренных, глубоко-почвенных связей со всей русской жизнью, культурой и искусством и считал, что естественным, органичным результатом этих связей должно быть и обращение к материалам народного творчества, и соответствующее насыщение музыкального языка своеобразными мелодико-полифоническими, гармоническими и ритмическими оборотами, и опора на реалистические методы творчества, столь ярко выступающие в народной песне. Несомненно, что такое понимание Чайковским своих русско-национальных корней близко к мыслям В. В. Стасова о роли народности: «Музыка не заключается в одних темах. Для того, чтобы быть народной, чтобы выражать национальный дух и душу, она должна адресоваться к самому корню жизни народной»³.

Это у Чайковского почти с самого начала было многими музыкантами понято и вошло как нечто аксиоматичное в отдельные труды по истории русской музыки, хотя отсутствие сугубой народности в демонстрации народных песен нередко даже этими учеными трактовалось, как стремление Чайковского выйти за пределы якобы стеснительного для художника «национализма». По крайней мере, подобные не совсем точные мысли сквозят в «Очерке истории русской музыки» Н. Д. Кашкина, близкого друга и убежденного поклонника творчества великого композитора. Кашкин, например, пишет: «Будучи вполне русским художником, Чайковский в то же время, подобно Пушкину и Тургеневу, был художником европейским и не только не стремился к национализму, но даже воздерживался от слишком частого его проявления, сравнительно редко пользуясь темами русских песен»⁴.

Другое же утверждение Кашкина нам представляется вполне правильно схватывающим интересующие нас существенные особенности музыки Чайковского: «Он был вполне русским композитором, как по внешним особенностям своей музыки⁵, в которой очень часто проявляются черты и обороты музыки народной, так

¹ Письма Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 5 марта и 9 февраля 1878 г. — Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1962, с. 155 и 104. — *Прим. ред.*

² Убедительную и разнообразную подборку отрывков из писем композитора, свидетельствующих о его любви к Родине и русской природе, см. в кн.: П. И. Чайковский о России и русской культуре. М., 1961, №№ 26, 28, 29, 34, 39, 40, 47, 51, 52, 69. — *Прим. ред.*

³ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. — Избр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1952, с. 527. — *Прим. ред.*

⁴ Кашкин Н. Очерк истории русской музыки. М., 1908, с. 179.

⁵ Слово «внешний» здесь не вполне уместно и тактично. — С. Е.

и по общему характеру творчества, в котором свойственный русскому творчеству вообще художественный реализм занимает решительно господствующее место»¹.

Любопытно и симптоматично, что и сам композитор связывал свой реалистический метод с тенденцией к непосредственному и искреннему выявлению человеческих чувств и настроений и русской национальной основой своего творчества: «Мне кажется, что я действительно одарен свойством правдиво, искренне и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек»².

Исходя из своей приверженности к русско-реалистическому направлению в музыкальном творчестве, Чайковский смело и убежденно боролся против всякого догматизма, схоластической рассудочности, абстрактности и пустого ремесленничества, ратуя за социальную жизнеспособность музыкальных произведений и умея правильно воспринять эту жизнеспособность у других художников как в общем развитии их творчества, так и в отношении претворения народных русских песен.

Даже при отсутствии потребности и желания вырабатывать некие теоретические концепции о роли и значении народности в музыкальной культуре (концепции, часто предшествующие живому творчеству и диктующие ему свою волю), Чайковский, разумеется, не мог пройти мимо всех острых проблем не только как художник, но и как деятель. Он понимал основополагающее значение народной музыки для развития всех сторон русской музыкальной культуры, но не выдвигал в этой связи никаких особых, исключительных организационных задач и реформ, как это сделал его ученик и друг С. И. Танеев, выступивший с проектом грандиозной реформы всей русской музыкальной жизни (творчество, наука, образование). Чайковский понимал и видел достижения специфически русского плана в нашей музыке, признавал существование русской симфонической школы («вся она в «Камаринской» [Глинки], подобно тому, как весь дуб в жёлуде», — писал он в своем дневнике³), но не любил крайние течения и направления в этом плане и боролся с ними. Так, радикальные, юношески горячие и, быть может, незрелые проекты музыкальных реформ Танеева он оценивал, как проявление «чистейшей славянофильской теории», квалифицировал многие мечтания и наметки Танеева, как «неисполнимые», нереальные, «дон-кихотские», не понимал непродуманного, так сказать, сектантского отрицания всякого значения европейской музыкальной школы для развития русской

¹ К а ш к и н Н. Очерк истории русской музыки, с. 179.

² Письмо Чайковского к В. П. Погожеву от 6 января 1891 г. — «П. И. Чайковский о России и русской культуре», с. 170. — *Прим. ред.*

³ См. факсимиле этой записи в кн.: Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 25. — *Прим. ред.*

музыки в целом¹. С этой точки зрения нам вполне понятны следующие его мысли: «Вообще, желая от души, чтобы наша музыка была сама по себе и чтобы русские песни внесли в музыку новую струю, как это сделали другие народные песни в свое время, — я не люблю, когда преувеличивают их значение и хотят основать на них не только какое-то самостоятельное искусство, но даже музыкальную науку»². Констатируя, что Танеева и в этом вопросе «заедает рефлексия», что нередко «действующий в области творчества художник» уступает в нем место «кропотливому изыскателю музыкальных премудростей»³, Чайковский призывал его к простоте творчества, непосредственности, освобождению от всех искусственных, предвзятых догматов и пут (творить «так, как бог на душу кладет», — говорил он).

Художник определенного склада дарования и направления, Чайковский, может быть, был и прав, отвергая в той или иной степени интересные, но дискуссионные концепции и планы Танеева в вопросе о народной основе и развитии ее в русской музыкальной культуре.

Но как мыслитель, патриот и частично организатор, он, по нашему мнению, излишне скептически отнесся к задачам глубокого стимулирования всего национально-русского в русской музыке его времени, что уже тогда назрело вполне реально и конкретно. Эти задачи, связанные со становлением русского музыкального стиля в целом и выработкой конструктивных элементов русской мелодики, гармонии, полифонии и формы, с изысканием синтетической русской музыкально-теоретической системы, не были поэтому поддержаны Чайковским с силой и энергией, равноценной его исключительному авторитету и влиянию. Может быть, это обстоятельство в ряду других, столь же существенных, сыграло свою отрицательную роль в отношении развития той стороны музыкальной деятельности Танеева, которая апеллировала к русскому началу в самых глубоких его проявлениях и формах.

Переписка Чайковского с Танеевым по этому вопросу до сих пор сохраняет свою смелость и глубину в постановке ряда актуальнейших вопросов русской музыкальной культуры и не может иметь только историко-биографическое значение.

Развивая и подкрепляя силой своего гения и в соответствии со своим кредо русское начало непосредственно в живом творчестве, создавая ценнейшие образцы русской национальной классической музыки, завоевывая ей мировое признание, Чайковский, очевидно,

¹ Чайковский писал Танееву, между прочим, следующее: «Я не совсем понимаю того обособления русской музыки от европейской, которое Вы доказываете мне, и нахожу в словах Ваших кое-какие непоследовательности» (см. письмо от 1 августа 1880 г. — Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 9. М., 1965, с. 222, 224. — *Прим. ред.*).

² Письмо от 15 августа 1880 г. там же, с. 240. — *Прим. ред.*

³ См. цит. выше письмо к Танееву от 1 августа 1880 г. — *Прим. ред.*

считал, что его историческая миссия этим вполне исчерпывается. Поэтому он несколько обходил все вопросы познания русского своеобразия, которыми уже в те времена достаточно широко и горячо интересовались.

Русская национальная самобытность — видимо, предполагал П. И. Чайковский — обязательно проявится в его творчестве, даже без специальных знаний и забот, если он по-настоящему коренной русский человек и художник, а форсировать, усложнять или искусственно ее регламентировать явно нецелесообразно и бесперспективно для творческого успеха.

Хотя мы выше приводили взгляды Чайковского на русскую народную песню, выявляли его высокую оценку неистощимой сокровищницы народного творчества, обобщали главнейшие творческие задачи, которыми, по мнению Чайковского, должен руководствоваться композитор, обращающийся к прекрасным материалам народной музыки, нам здесь, однако, придется вернуться к этому вопросу, чтобы яснее и полнее знать, так сказать, действующую творческую концепцию великого композитора. Высказывания Чайковского в этом разрезе достаточно многочисленны и в письмах, и в музыкальных фельетонах и заметках, но мы добавим к сказанному лишь немного. В заметке от 18 марта 1873 года Чайковский следующими словами тезисно охарактеризовал русскую народную песню: «Русская народная песня есть драгоценнейший образец народного творчества; ее самобытный, своеобразный склад, ее изумительно красивые мелодические обороты требуют глубочайшей музыкальной эрудиции, чтобы суметь приладить русскую песню к установившимся гармоническим законам, не искажая ее смысла и духа. Существует огромное множество сделавшихся популярными пошлых, якобы русских напевов, для распознавания коих от действительно народных мелодий потребно и музыкальное тонкое чувство и истинная любовь к русскому песенному творчеству»¹. Несомненно, здесь сказано многое и весьма существенное, что нам не требуется и расшифровывать, хотя в последней фразе есть некоторые недоговоренности; метод «прилаживания» народной песни к законам гармонии мы, понятно, трактуем шире и тактичнее.

Иногда же в высказываниях Чайковского проскальзывает недооценка русской песни, как подлинного и законченного явления музыкального искусства, которая тем самым требует еще творческой раскраски опытного и зрелого мастера-композитора. Например: «Будучи взята сама по себе, в своем первобытном виде, русская песня, как нечто лишенное законченно-художественной формы, как результат исключительно инстинктивного творческого процесса, не может считаться произведением искусства. Это только семя, из которого художник может, при условии та-

¹ Чайковский П. Музыкально-критические статьи. — Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 139. — *Прим. ред.*

ланта и знания, вырастить роскошное древо... Но не всякий может быть хорошим садовником»¹.

Относительно того, что далеко не всякий, даже и даровитый композитор, может быть хорошим, чутким «садовником», любовно выращивающим богатые и разнообразные семена народной музыки,—сказано метко и правильно. Но признать народную песню только потенциальным явлением, не имеющим, но могущим иметь законченную художественную форму и бытие лишь через мастерство композитора, мы никак не можем. Правда, композитор нередко может значительно обогатить и усложнить песенный образ, может по-своему его расшифровать и развернуть, пользуясь материалом песни, но это вовсе не означает, что песня в необработанном виде — лишь сырой тематический материал. Нам вполне ясно, что в этих суждениях Чайковского нельзя видеть какого бы то ни было принципиального противопоставления примитивности народного творчества богатству и сложности профессиональной композиторской музыки. Здесь скорее всего проявляется излишнее уважение к школьным традициям и недостаточное знание народно-песенного материала, особенно в его подлинном многоголосном складе, что для 70-х годов XIX века было понятным и оправданным явлением.

Отдавая должное и своеобразию песни, и роли композитора в процессе обработки песенного материала, Чайковский не устал призывать композиторов к пользованию песенными богатствами, но при определенных условиях. «Русская песня,— писал он,— по своему оригинальному строю, по особенностям своих мелодических очертаний, по самобытности своего ритма, в большей части случаев не укладывающегося в установленные тактовые деления,—представляет для просвещенного и талантливого музыканта драгоценнейший, хотя грубый, материал, которым при известных условиях он с успехом может пользоваться. Им и пользовались и черпали из него обильную струю вдохновения все наши композиторы: Глинка, Даргомыжский, Серов, г.г. А. Рубинштейн, Балакирев, Римский-Корсаков, Мусоргский и т. д»². Если под словом «строй» понимать и ладовую и структурную самобытность народной песни, то можно полагать, что Чайковский на все основные особенности песни здесь указал почти полностью (мелодия, лад, ритмика, структура), не упомянув лишь о голосоведении и многоголосии, что, пожалуй, отчасти находит объяснение в вышеизложенном. Обращая внимание на эти самобытные черты песни, Чайковский в свою очередь требовал от композиторов не только талантливости, мастерства, эрудиции («просвещенности»), но и еще «известных условий», к которым необходимо причислить и серьезность намерений, и понимание песни, и любовь к народной музыке. И только

¹ Статья Чайковского в «Русских ведомостях» от 23 ноября 1875 г. — П. И. Чайковский и народная песня. М., 1963, с. 48. — *Прим. ред.*

² П. И. Чайковский и народная песня, с. 47—48. — *Прим. ред.*

при наличии всех этих творческих компонентов композитор вправе рассчитывать на успешность своих начинаний, на признание народом.

С этой точки зрения очень интересна и показательна оценка, которую дал Чайковский первому песенному сборнику Балакирева («Сборник русских народных песен»). Среди разноликих русских народных песенных сборников,— писал он,—«есть такой превосходный труд, как сборник г. Балакирева. Чтобы записать и гармонизировать народную русскую песню, не исказив ее, тщательно сохранив ее характерные особенности, нужно такое капитальное и всестороннее музыкальное развитие, такое глубокое знание истории искусства и вместе такое сильное дарование, каким обладает г. Балакирев»¹. В подобной высокой оценке блестящей работы Балакирева (к сожалению, она, то есть оценка, все-таки крайне суммарна, предельно лаконична и не претендует на музыкальный анализ и детальную характеристику) можно видеть в обобщенном виде все основные принципиальные требования, которыми должны руководствоваться композиторы в своей творческой работе с народными песнями и которых придерживался сам Чайковский при создании своих сборников.

Основываясь на плодотворных результатах публицистической музыкально-критической деятельности Чайковского (общеизвестно, что он показал себя высокопринципиальным, умным, проницательным музыкальным критиком) и на вдумчивом его научно-методическом опыте (мы говорим о прогрессивном для того времени его учебнике гармонии²), можно было бы ждать не менее полноценных и серьезных итогов и в исследовании или обобщении им проблем и особенностей русской национальной музыки, крайне животрепещущих и значимых в тот период, если бы он ими понастоящему увлекся. Этого, к сожалению, не случилось: гениальный творческий дар, глубокими корнями уходящий в самое существо мыслей, идей, настроений и чувств русского народа, всецело поглотил композитора, и, в конечном итоге, творческая деятельность Чайковского оказалась совершенно исключительным вкладом в русскую и мировую музыкальную культуру. Мы гордимся этим замечательным классическим наследием нашего великого композитора и признаем его первостепенным, основополагающим не только для исторических судеб русской и советской музыки, но и для судеб русского и, тем самым, советского музыкознания, долженствующего научно познать, описать и кодифицировать все самобытные приемы, штрихи и особенности русской классической музыки в целом.

¹ Чайковский П. Музыкально-критические статьи.— Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 288.— *Прим. ред.*

² См. характеристику учебника «Руководство к практическому изучению гармонии», данную В. В. Протопоповым в предисловии «От редакции» тома За «Литературных произведений и переписки» в Полн. собр. соч. П. Чайковского (М., 1957, с. XIII—XVII).— *Прим. ред.*

Такова краткая характеристика отношения Чайковского к музыкально-творческому процессу, к богатейшей сокровищнице русского песенного творчества, к национальным истокам своей музыки и к широкому творческому использованию народных песен в композиторской практике, музыкальном образовании и научном исследовании, какую мы считали необходимым здесь дать в качестве преддверия к последующему рассмотрению конкретных образцов его музыки и обработок.

В виде резюме добавим, что во всех этих взглядах или эстетических принципах композитора (как бы они ни были фрагментарно им изложены) отчетливо видны цельная и сильная художественная личность и воля, столь характерные для музыкально-творческих деятелей масштаба, типа и направления П. И. Чайковского.

II

Как и все великие русские музыкальные классики, Чайковский пользовался разнообразными материалами русского народного творчества и в свободной композиторской практике при создании симфоний, опер, квартетов, мелких пьес сольного репертуара, и в работе над специальными песенными сборниками, преследующими художественные, кодификаторские и пропагандистские цели.

У Чайковского мы имеем три сборника народных песен: 1) «50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки П. И. Чайковским» (П. Юргенсон, М., тетрадь I—1868, тетрадь II—1869). Мелодии взяты в основном из сборников Вильбоа (для первой тетради), Балакирева (для второй тетради) и частично записаны самим композитором¹; 2) «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные Прокуниным под редакцией профессора П. Чайковского» (П. Юргенсон, М., два выпуска: 1872 и 1873). В этом сборнике 65 песен разных жанров, записанных преимущественно в Моршанском и Тамбовском уездах Тамбовской губернии и Касимовском уезде Рязанской губернии; 3) «Детские песни на русские и малороссийские напевы с аккомпанементом фортепиано, составлены М. Мамонтовой под редакцией профессора П. Чайковского» (вып. I, М., 1872, второе дополненное издание А. И. Мамонтова, М., 1875). Это собрание (всего 24 номера) — образцы наиболее ходовых и широко бытовавших песен тогдашнего детского (впрочем, не только исключительно детского) репертуара. Естественно,

¹ Чайковским записаны песни «Коса ль моя, косынька» (№ 24) и «Сидел Ваня» (№ 47). Песня «На море утушка» (№ 23) была записана и передана Чайковскому А. Н. Островским. — *Прим. ред.*

что и в последующие времена эти песни прочно вошли в музыкальную жизнь семьи и школы¹.

При различной направленности все эти сборники в какой-то степени отличаются, разумеется, и музыкально-техническими приемами изложения, и большей или меньшей сложностью художественной обработки песенного материала. Однако ведущий, принципиальный подход к песне, как к художественно-ценному явлению и самобытному по стилевой законченности, сохраняется в неизменном виде везде, поскольку это соответствует особенностям живой творческой натуры Чайковского и его эстетическому кредо.

Хотя у наших музыкальных классиков не было никакой точно зафиксированной, внешне узаконенной, так сказать, скрижали благородных и прогрессивных традиций в обращении с народной песней, тем не менее одну традицию, один принцип можно считать как бы молчаливо общепризнанным. Мы имеем в виду исключительно бережное сохранение самобытного лица русской песни и особенно ту великую ответственность к художественно-идеологической и эстетической стороне обработок, при которой создание и маленькой гармонизации песни, и монументальной оперы или симфонической поэмы считается явлением одного порядка, одной категории. Это убедительно объясняет отсутствие какой-либо небрежности, халтуры в обработках, хотя и не избавляет от отдельных промахов или стилистических неудач, связанных преимущественно с уровнем знаний того времени и пониманием песенного своеобразия. Отсюда и постоянные переделки, длительные искания наиболее совершенного варианта изложения, а также ставшие традиционными переносы песенной обработки из того или иного скромного песенного сборника в крупное произведение примерно в том же изложении. Подобные поучительные переносы можно наблюдать и у Чайковского, и в ряде произведений Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, Лядова и других².

В полном соответствии со своим творческим живым, простым, но художественно-цельным отношением к песне вообще, Чайковский во всех своих гармонизациях или обработках песенного материала тщательно избегает внешнего, надуманного, искусственного подхода и всякого музыкально-технического экспериментирования, под какими высокими предлогами оно ни возникало бы. Достаточно напомнить исключительно благородные и крайне серьезные и важные задачи, поставленные Танеевым (усиление

¹ «50 песен», прокунинский и мамонтовский (первый выпуск) сборники впоследствии неоднократно переиздавались. Все они вошли в т. 61 Полн. собр. соч. П. Чайковского («Обработки и редактирование народных песен», ред. С. Зив. М.—Л., 1949). — *Прим. ред.*

² Об использовании Чайковским своих обработок в других произведениях см. в предисловии к настоящей работе. Сравнить между собой обработки песен в сборниках и их претворение в произведениях других композиторов помогает справочная таблица в кн.: Бачинская Н. М. Народные песни в творчестве русских композиторов. М., 1962. — *Прим. ред.*

значения народных русских элементов в русской музыкальной культуре) при полифоническом экспериментировании над народными русскими песнями¹. Далекий от крайностей, не создавая никаких специальных теоретических концепций в аспекте применения или претворения особенностей русской песни, Чайковский не мог одобрить как художник и признать в принципе нарочитое техническое экспериментирование в обработках народных песен, хотя в отдельных случаях он широко симфонизирует свои обработки, своеобразно обогащая содержание, жанр и национальную самобытность их.

В этом отношении очень интересен и показателен его четырехручный фортепианный сборник («50 песен»). Здесь моментами чувствуются широкие и глубокие творческие искания в направлении создания будущей симфонии, увертюры, хора или оперного финала: так и кажется, что та или иная обработка завтра обнаружится в одном из крупных произведений композитора, как это уже реально произошло с некоторыми из них. В этом сборнике мы как бы входим непосредственно в творческую лабораторию вдохновенного русского музыканта, ищущего верных путей, чтобы понять, постигнуть строй и своеобразие русской народной песни и создать свои национально-русские приемы развития музыкального материала. Рожденные в горячей атмосфере творческого акта, эти песенные обработки нередко начинаются, так сказать, *in medias res*², даже с неустойчивой гармонии (например, № 6 — «Пряди, моя пряха» — начинается сразу с кадансового квартсекстаккорда, как преддверия органного пункта на D), завершаются незакругленно, неподчеркнуто или на подвижном ритме (№ 32 — «На Иванушке чапан» — и № 38 — «Заиграй, моя волынка»), или на прозрачно и непринужденно звучащем интервале (например, № 18 — «Ах утушка луговая» — имеет концовку на тонической сексте и слабой доле такта), или на характерном для русской гармонии аккорде субдоминантовой параллели (S II в № 25 — «За двором лужок зеленешенек»), или даже в другой тональности (№ 21 — «Не шум шумит», в котором конечным созвучием является тоника минорной или миксолидийской доминанты), или, наконец, при интересном функциональном аккордовом наложении (например, № 29 — «Винный наш колодезь» — заканчивается созвучием, сочетающим внизу звук тоники, а наверху трезвучие доминанты³) и т. п. В соответствии со всем творческим направлением данного сборника отметим интересное и поучительное применение в нем подвижного контрапункта и очень стильное использование приема варьирования,

¹ Это специфическое экспериментирование в исторической перспективе мы не стали бы совершенно зачеркивать, ибо оно дало много поучительного для всех русских музыкантов, а не только для Танеева.

² Здесь — с середины (лат.). — *Прим. ред.*

³ Кстати, при исполнении песни играющим, очевидно, придется симпровизировать отсутствующую стандартную, «честную» тонiku.

исток которого связаны с народными традициями. Естественно, что первым и прямым результатом использования этих приемов явилось заметное увеличение масштабов отдельных обработок. Вторым же результатом мы считаем большую или меньшую кристаллизацию нового средства — чисто полифонического варьирования, каковое самыми тесными узами связано и с народно-подголосочной полифонией и с традициями русской полифонической школы. Существенно, что эти инструментально изложенные обработки не порывают с характерной для русской песни кантиленностью, мелодической широтой, чему особенно помогает и прием варьирования, и полифоническая направленность в целом. Мы считаем чрезвычайно ценным и показательным также и то, что при наличии относительно многочисленных и разнообразных полифонических приемов, основной акцент лежит на полифоническом двухголосии, что в последующем изложении будет показано детально, подкреплено доказательствами и соответствующим образом расшифровано с основных позиций нашей работы. Однако даже и здесь необходимо отметить своеобразную роль того окружения, в которое попадают различным образом скомпонованные полифонические диалоги и которое может и усилить и ослабить национально-русский колорит песенных обработок.

Другой сборник, Прокунина — Чайковского, очень типичен и любопытен — как раз наоборот — малой, скромной ролью чисто полифонических приемов обработки, понимаемых обобщенно, суммарно. Такого плана обработок в сборнике имеется около четвертой части и то достаточно свободных по приемам использования полифонических средств и красок. Констатируя этот интересный факт (он особенно показателен при сравнении данного сборника с циклом четырехручных песенных обработок), мы пока не собираемся давать ему расшифровку в соответствии с аспектом нашей работы и с художественно-эстетическими тенденциями композитора. Для предварительной общей характеристики сборника вполне достаточно будет сказать, что в его основном творческом и идейном задании полифоническим элементам музыкального языка заведомо отводилась ограниченная роль. Это, очевидно, связано с новыми демократическими веяниями в тогдашних музыкальных кругах, которые хотели как-то увязать крестьянский старинный русский фольклор со многими живыми интонациями и формами бытового деревенско-поместного и городского музицирования. Это веяние времени не все композиторы улавливали с необходимой чуткостью, и не всем композиторам удавалось на этом музыкально-демократическом пути обрести цельную и единую национально-русскую основу. Для многих композиторов (и для Чайковского, пожалуй, в первую очередь) творческие искания подобного плана оказались исключительно существенными: они облегчили и стимулировали создание демократических, реалистически-волнующих интонаций их мелодического языка, они связали композиторов с музыкальной средой и со всеми ее демократическими требованиями

и нуждами, что позднее сказалось даже на общем понятии — русская народная музыка, русская народная песня¹.

Что же касается сборника Мамонтовой — Чайковского, то его особенность вытекает из его социального назначения: он задуман, как собрание народных напевов для детского репертуара и в доме, и в школе. Подобное воспитательно-педагогическое назначение, разумеется, не могло не отразиться на приемах изложения обработки. Все песни имеют сравнительно простое фортепианное сопровождение, иногда представляющее лишь гармоническую поддержку, иногда содержащее отдельные проявления музыкальной изобразительности (см., например, № 5 — «Речка», № 16 — «Воробы и кошка», частично № 18 — «Журавель»). В нем крайне редко используются приемы полифонического изложения (№ 9 — «Ой, утушка луговая»), в отдельных случаях встречается образное простое варьирование напевов, то есть куплетов (см. характерные образцы: № 15 — «Грибы», № 20 — «Кошка», № 21 — «Комар, воробей, орел и человек») и т. д. В мелодическом облике этих обработок наблюдаются, как нам представляется, тенденции приведения всех интонаций к одному наипростейшему знаменателю, к обобщению их на базе ходовых оборотов тогдашнего музицирования, что приводит иногда к появлению в интонационно-мелодических оборотах спорных, с чисто народной точки зрения, деталей, например, в № 2 («Весной») звука *ми-диез* и *ре-бекар*, в № 17 («Вниз по матушке по Волге») — излишнего упора на вводном звуке гармонического минора². Ограничиваясь здесь пока только общей характеристикой, отметим дополнительно, что об успехе этого сборника и его распространении свидетельствует и быстрое второе издание (через три года после выхода в свет), и симптоматичное приложение в нем — трехголосные переложения для детского хора а саррелла тех же песен, сделанные К. Альбрехтом. Если у Чайковского двухголосие встречается лишь в № 10 («А мы землю наняли»), в № 17 («Вниз по матушке по Волге») и во второй половине № 24 («Садовники»), то понятно, что для более или менее подготовленного детского хора этого материала для саррелл'ной практики было явно недостаточно. Этим и можно объяснить цель приложения к сборнику хоровых транскрипций Альбрехта. Стоит попутно подчеркнуть, что в ладовой и экспрессивной

¹ О роли Чайковского в создании сборника Прокунина говорилось в предисловии. Не отрицая сказанного в данном абзаце, отметим, однако, что существенная роль полифонии в системе средств обработки русских песен, позволяющая справедливо говорить о «полифонической направленности» сборника в целом, совершенно не противоречит музыкально-демократическим исканиям Чайковского в «50 песнях» и его общим популяризаторским задачам (так же, как полифоничность отнюдь не стала преградой популярности сборников Лядова). Это подтверждает далее автор работы на стр. 68—69, 77 и 103. — Прим. ред.

² Отмеченные черты характеризуют лишь выбор или запись мелодий М. Мамонтовой. Чайковский гармонизовал уже предложенные ею образцы. — Прим. ред.

трактровке русских и малороссийских напевов у Чайковского и Альбрехта нередко обнаруживаются расхождения и разночтения, отнюдь не объясняемые лишь жанровыми причинами или требованиями (хор, фортепиано и голос).

Завершая здесь общую характеристику всех трех народно-песенных сборников Чайковского, отметим еще одну черту: некоторые песни, обработанные в одном сборнике, встречаются среди обработок другого. Чаще всего дублируются четырехручные фортепианные обработки в сборнике Мамонтовой. Например, песня «Под яблонью зеленою» («50 песен», № 42) встречается и в сборнике Мамонтовой («Летом», № 3); песня «Заиграй, моя волынка» («50 песен», № 38) вновь появляется у Мамонтовой («Перед весной», № 13); песня «А мы землю наняли» («50 песен», № 26) дублируется под тем же названием в сборнике Мамонтовой (№ 10); бурлацкая песня «Эй, ухнем» также находится в обоих этих сборниках (соответственно № 49 и № 11). Как единственное исключение отметим появление одной и той же песни во всех трех сборниках. Песня «Ой, утушка луговая» встречается и в четырехручном сборнике (№ 36), и в собрании Прокунина (№ 63), и в сборнике Мамонтовой (№ 9). Само собой разумеется, что при такой дублировке напева композитор не повторяет текстуально обработку, а вносит новые штрихи в изложение, о значимости и существенности которых речь будет идти далее в связи с индивидуальным замыслом данной обработки и общей эволюцией в понимании Чайковским своеобразия народного многоголосия и гармонии.

Сравнительно детальное и разностороннее изучение песенных сборников Чайковского мы считаем необходимым по следующим причинам:

1. В нашей музыкально-критической и музыковедческой литературе они еще не подверглись изучению в нужном объеме — обычно они оценивались, охарактеризовывались неверно, небрежно и суммарно.

2. Эти сборники имеют несомненно живое художественное, а не только лишь историческое значение, как обычно думают многие односторонние наблюдатели нашей музыкальной жизни.

3. Благодаря этим сборникам можно легче и полнее постигнуть общенациональные корни в музыкальном языке Чайковского и объяснить его широко-демократическое понимание национальной почвенности.

4. Все три сборника Чайковского с несомненной ясностью документируют отдельные этапы в эволюции постижения или претворения народнопесенных богатств нашими классиками музыкального творчества.

Эти предварительные и общие замечания о трех народнопесенных сборниках Чайковского позволяют нам уже вплотную перейти к изучению отдельных песен, к определению интересных музыкальных деталей и к общей характеристике музыкальной речи композитора в народном аспекте.

Изучать эти сборники мы намерены в соответствии с их особенностями, которые определяются идейным замыслом, большими или меньшими творческими удачами и определенной ориентировкой на слушающую или музицирующую аудиторию.

III

Начнем анализ с четырехручного собрания русских песен («50 песен»). Этот заведомо инструментальный (по средствам изложения) сборник интересен и своими пропагандистскими, и чисто творческими заданиями. Композитор дает, с одной стороны, разнообразный материал для домашнего музицирования, учебно-музыкальной работы — материал, изложенный достаточно широко, полнозвучно, с приближением к оркестру (отсюда идея четырехручной обработки). С другой стороны, этот сборник демонстрирует широкие и живые творческие искания, тактичные эксперименты над материалом народных песен, которые могут вскоре понадобиться композитору для свободной композиторской работы, которые дадут композитору сводку образцов разного технологического и идейно-художественного плана. Эти две ведущие установки могут вполне удовлетворительно объяснить, почему в сборнике Чайковский не делит песни на группы по признакам жанра (как это имеет место хотя бы у Римского-Корсакова в «Сборнике русских народных песен» ор. 24), почему он не приводит текстов, часто не завершает саму обработку, своеобразно, из середины ее начинает и т. д. Если Чайковский и приводит напевы разного характера и жанра, если он дифференцирует песенный материал по тону, то это все же не равносильно отчетливому, систематическому жанровому подходу в творческом использовании народных песен. Очевидно, композитора здесь увлекали другие задачи и цели, ибо в общем творческом облике этих оригинальных обработок композитор дал нам ясные намеки на понимание им целесообразности жанровой дифференциации композиционно-технических приемов при обработках народных песен (если оно показано недостаточно развернуто, — сущность дела от этого не меняется и «намек» не теряет своей силы).

Как уже мы выше констатировали, в рассматриваемом сборнике композитором сделан большой акцент на полифонических приемах обработки, трактуемых своеобразно, широко и часто смело в отношении русской народной специфики. Простейшие полифонические качества мы прежде всего наблюдаем в двухголосии. Двухголосие — основа всякой полифонии и строгого и свободного стиля — имеет особое, очень существенное значение для полифонии русской народной песни и русской школы.

Придавая полифоническому двухголосию в обработках особую важную роль и связывая его с истоками народной полифонии, мы

должны обязательно дифференцировать это двухголосие по его выразительным качествам, стилевым особенностям языка и в зависимости от традиций школьной (в те времена достаточно западной) полифонии. В данной работе, разумеется, мы не всякую разновидность двухголосной полифонии будем считать ценной, прогрессивной и перспективной, но познать и собрать все актуальное для народной полифонии и плодотворное для становления и развития русской полифонической мысли (даже если это выражено недостаточно полно и отчетливо, а только намеками) составляет весьма сложную и трудную, но крайне важную и увлекательную задачу. Полифоническое двухголосное сложение в народных обработках Чайковского представляет богатый материал для подобного рода научных изысканий.

Знаменательно, что в изучаемом сборнике мы встречаем обработки, основанные исключительно на полифоническом двухголосии, без всяких «инородных» добавок, что свидетельствует о правильном понимании значения этой структуры, как, например, в песне «У ворот сосна раскачалась» (№ 8):

Умеренно, связно

1 контрапункт

p (col 8)

(col 8)
напев

напев

(col 8)

(col 8)

контрапункт



Как расценивать чисто экспрессивную и стилевую особенность данной обработки? Покойный, несколько медлительный народный типичный для свадебно-обрядовых песен¹, с его квинтовым диапазоном и упором на II ступени (заключительный звук *фа*), сопровождается мелодически более гибким и ритмически-узорчатым контрапунктом в широком диапазоне (децима). Подчеркнуто диатонический характер этого контрапункта, некоторое его развитие вариационного типа (см. такты 2 и 5—6, отмечено скобкой), более разнообразное интонационное движение ясно указывают, что контрапункт этот сопровождает не четырехтактовый напев, а два его проведения, то есть восьмитакт. Поэтому, хотя данная двухголосная обработка формально состоит из четырехкратного интонирования народного напева, она по существу может быть разделена лишь на две половины. Таким образом, этот контрапункт (подголосок) способствует укрупнению всей песенной обработки². Оно обеспечивается не только мелодическим дыханием контрапункта, но и перемещением голосов (при двойном контрапункте октавы) во второй половине, которое очень тонко подготовлено композитором: в конце седьмого и в восьмом такте (отмечено пунктиром) мелодическое движение в каждом из голосов сравнительно близко родственно, что и облегчает, делает незаметным и естественным последующее вертикальное перемещение голосов дуэта.

Нам представляется несомненным, что и сам контрапункт, и весь дуэтный ансамбль не вносит противоречий в характер образа, создаваемого напевом, но в то же время и не углубляет, не обогащает его, не делает его национальную и жанровую самобытность более яркой, что является минусом обработки с идейно-художест-

¹ Некоторые признаки песни «У ворот сосна раскачалась» позволяют отнести ее и к хороводным песням. — *Прим. ред.*

² Контрапункт подчеркивает форму музыкальной строфы, свойственной хороводным и свадебным песням. Мелодическое строение ее можно выразить буквенной формулой *а б/а б* (двукратное проведение фразы из двух предложений), а поэтическое строение — формулой *а б / припев б*, которая особо подчеркивает единство куплета:

У ворот сосна
Раскачалась,
Ай люли, люли,
Раскачалась. — *Прим. ред.*

венной точки зрения. Да и народно-русские черты всей обработки несколько нейтрализованы, если не считать диатоники, небольшого мелодического варьирования и в контрапункте, и в сочетании голосов (ср. разделы контрапункта в тактах 4 и 12, отмеченные пунктиром), завершения на субдоминантовой параллели, покойно-сдержанного плетения подголоска. Если отвлечься от специфики самого народного напева и внимательно посмотреть на всю динамику во взаимоотношении голосов двухголосного целого вообще, то опять-таки, за малыми исключениями (например, свободная кварта во втором и шестом тактах, противоположные ходы голосов, заключение на унисоне), все полифоническое здание оказывается близким к академическим нормам полифонии, даже «строгого завета» (обратите внимание на вполне корректно подготовленные задержания, на движение к унисону противоположным ходом голосов, на небольшие, «обычные» скачки в контрапункте). Однако мы вовсе не склонны преувеличивать значение академических традиций и преуменьшать роль народно-русской полифонии, которая все же нашла некоторое отражение в разных деталях этого дуэта. Нам представляется вполне возможным, что такой двухголосный отрывок мог бы быть безусловно на месте в тех или иных оперных, симфонических или каких-то характерных вариациях русского плана, но не в самых ярких моментах вариационного развития, а в более нейтральных, как бы на перепутье от одного ведущего звена к другому, — и в этом положительное значение этого творческого документа для Чайковского и русской полифонической школы.

Мы не считаем перспективным и обоснованным находить в данной песне черты русской стилизации отдельных полифонических приемов «строгого письма». Более логично говорить о влиянии школьно-академических традиций и попытках их преодоления интересным творческим экспериментированием русского толка.

Перейдем к другому образцу полифонической двухголосной обработки — песне «Не пой, не пой, ты, соловушко» (№ 16):

Умеренно, связано.

напев
(col 8)

p

(col 8)

контрапункт



Не подлежит сомнению, что данная песенная обработка Чайковского является более яркой, стильной и законченной, чем только что рассмотренная, как в целом, так и в деталях мелодико-полифонического изложения. Если и здесь двукратное интонирование напева варьируется средствами двойного контрапункта октавы, если и здесь отсутствуют какие-либо вступительные и заключительные построения, вводящие или обобщающие музыкальный образ, то ряд новых моментов усиливает экспрессивные и стилевые качества обработки.

Прежде всего, контрапункт к напеву в мелодико-выразительном отношении явно приближен к народным подголоскам. Поэтому в нем можно отыскать и отдельные отзвуки или интонации напева, и самостоятельные мелодические обороты, вкрапленные незаметно и осторожно, и, наконец, интонационное варьирование. Словом, контрапункт этот призван не нейтрализовать народный характер напева, а его углублять и подчеркивать.

Во-вторых, контрапункт изложен с отдельными элементами скрытого двухголосия, что в общую полифоническую ткань вносит новые черты ладовой определенности и характерности (на заведомо диатонической основе).

В-третьих, контрапунктирующий голос, помимо своей мелодико-функциональной особенности, интересен также некоторыми колористическими и фактурными качествами: его плавное и мягкое, но непрерывное ритмическое движение можно оценивать как приближение к колыбельной песне, и на таком «колыхающемся» выразительном подголоске превосходно звучит и сам народный напев, по особенностям жанра тяготеющий не столько к протяжным, сколько к лирико-повествовательным песням. Указанным характером подголоска мы объясняем и тот факт, что подголосок появляется именно в нижнем голосе и что первоначальный вариант двухголосия оказывается ведущим для всей обработки (несмотря на относительную равноценность обоих двухголосных сочетаний).

Мягкая лиричность и общий народный колорит заметно подкрепляются спецификой лада: здесь дан интересный вариант пе-

ременного диатонического лада (G-dur — e-moll). Следуя народному обыкновению, Чайковский завершает переменный мажоро-минорный лад минором (параллельным), но дает заключительный каданс на его доминанте, а не на тонике, причем в последних двух тактах напева (такты 8 и 9) большое значение приобретают октавные унисоны¹ (при противоположном ходе голосов, что не столь уже типично для народной полифонии) вместе с заключительным унисоном. В первоначальном сочетании голосов заключительный октавный унисон достигается характерным и выразительным скачком верхнего голоса на кварту вниз при терцовом ходе подголоска, образуя специфически народный оборот, который в производном соединении не повторяется с той же стилистической равноценностью (хотя музыкально-художественная сторона его, в сущности, качественно адекватна):



Анализируя двузвучия, образуемые напевом и его подголоском, мы констатируем полное отсутствие заметных диссонирующих интервалов в любом месте вертикального сплетения этих голосов (мы не рассматриваем с народной точки зрения кварту как диссонанс и потому не регистрируем «мягкую» кварту в четвертом такте, образованную чисто гармонически, и несколько незаметных кварт в производном соединении, полученных в результате октавного перемещения и не имеющих поэтому самостоятельного ладополифонического значения).

Несомненно, что подобная ладогармоническая структура двухголосия должна быть объяснена, с одной стороны, характером народной мелодии и, с другой стороны, — экспрессивным замыслом самой обработки, которая развивает, усиливает спокойно-задушевный характер лирико-повествовательной песни. Однако даже при таком общем замысле вполне возможны и даже желательны полифонические и гармонические контрасты, и здесь мы их наблюдаем, но в очень мягкой форме. Поэтому, помимо консонансов в двухголосном изложении этой обработки мы встречаем и своеобразные диссонирующие двузвучия, всегда возникающие при скрытом разветвлении контрапункта на два контрастных голоса: один как бы настоящий и мелодически подвижный, другой же «мнимый» и «застывший». При этом в двухголосии и получают диссониру-

¹ Собственно напев оканчивается на тонике параллельного минора в седьмом такте. После нее (конец такта 7 — такт 9), строго говоря, идет запев ко второму куплету, включенный Чайковским в рамки первого куплета. — *Прим. ред.*

ющие секунды и септимы, но не яркого свойства, как уже было отмечено. Такое разветвление и здесь обусловлено скрытым выдерживанием того или иного звука или голоса, что мы не считаем одним из простейших видов народного трехголосия. Приводим соответствующий пример и схему:



Подобный же случай можно наблюдать и в тактах 5—6 и в соответствующих местах производного соединения.

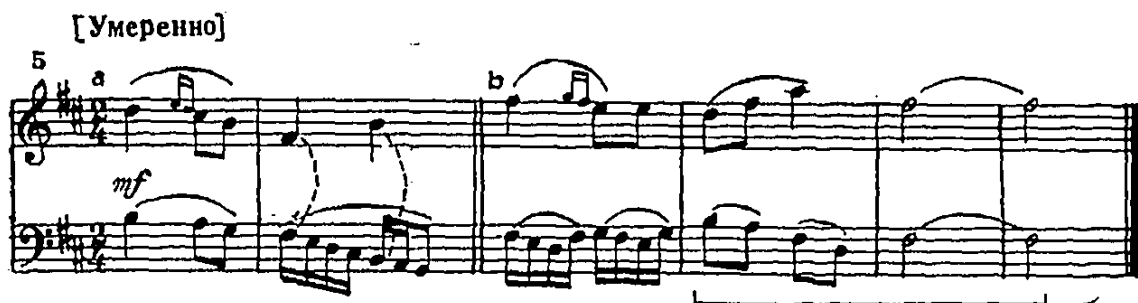
Если ко всему сказанному добавить, что вся обработка по мелодическому дыханию очень цельна и едина и, в сущности, почти не члится на части, что ее половины (повторения) подчеркиваются полифоническим варьированием, но не всецело в русско-народном плане, то все основное можно считать отмеченным¹. Считая, что эта обработка значительно ближе к особенностям народной и профессиональной русской полифонической школы, чем первая из разобранных, мы вполне допускаем ее появление даже и в ведущих — но преимущественно начальных и заключительных — разделах большого цикла с характерной русской тематикой в основе.

К двухголосным полифоническим обработкам относится и песня «Взойди, взойди, солнце» (№ 15), в которой, однако, наряду с преобладающим двухголосием наблюдается и эпизодическое трехголосие, основанное на терцовом удвоении контрапункта (первые два такта). При начале варьированного, полуимитационного повторения напева (такт 10) дается аккорд доминанты (он нарушает общий стиль песни, неуклюж и своей явной случайностью выделяется как досадное пятно²). Во всем остальном, кроме отдельных

¹ Если взглянуть на рассматриваемое двухголосие с позиций контрапункта строгого стиля и проследить шаг за шагом все двухголосные последования, здесь возникающие, то можно признать, что они в подавляющем большинстве случаев удовлетворяют основным формальным требованиям двухголосного контрапункта строгого письма (за пределами этого стиля останутся: неподготовленная кварта в четвертом такте, широкие скачки на сексту, септиму и дециму в последующих тактах). Однако такой вывод мы считаем неправомочным по существу: ладогармоническая специфика этой обработки, характерность мелодического дыхания и развития, тип эмоциональной настроенности — все это создаст такой интересный народно-русский колорит (хотя бы в деталях и небезупречный), что он основательно вытесняет ассоциации со строгим стилем. О строгом стиле здесь (как и в отношении других аналогичных образцов сборника) можно говорить лишь в направлении освежения методов преподавания этой дисциплины и приближения их к народной русской песне, что для педагогического процесса весьма существенно и своевременно.

² В начале первого такта терцовое удвоение контрапункта также дает аккорд доминанты. — *Прим. ред.*

заслуживающих внимания деталей, эта песня мало чем отличается от уже рассмотренных, почему мы не даем ее детального анализа. Интересные, находчиво примененные детали мы выписываем в примере 5: в *a* мы обращаем внимание на колоритный ход к унисону прямым движением двух голосов и на октавный унисон на сильных долях такта; в *b* очень свежа заключительная каденция на медианте, в которой ощущается привкус пентатоники:



Несмотря на то, что других образцов двухголосного полифонического изложения в сборнике «50 песен» больше нет, тем не менее сама роль двухголосия, как особого народно-полифонического приема обработки, этим вовсе не ограничивается. Чайковский применяет двухголосное изложение, как один из приемов варьирования или развития, как выразительный мелодический диалог на фоне гармонических последований или выдержанных звуков, как прием фактурного контрастирования, как усиление мелодической значимости сопровождающего голоса, как имитационно-подголосочную расцветку в обработке, как средство оттенить своеобразие модуляционного перехода и т. п. Перейдем к примерам.

Песня «А как по лугу зеленому» (№ 28) начинается следующим двухголосным построением, которое в дальнейшем изложении не повторяется в этом виде:

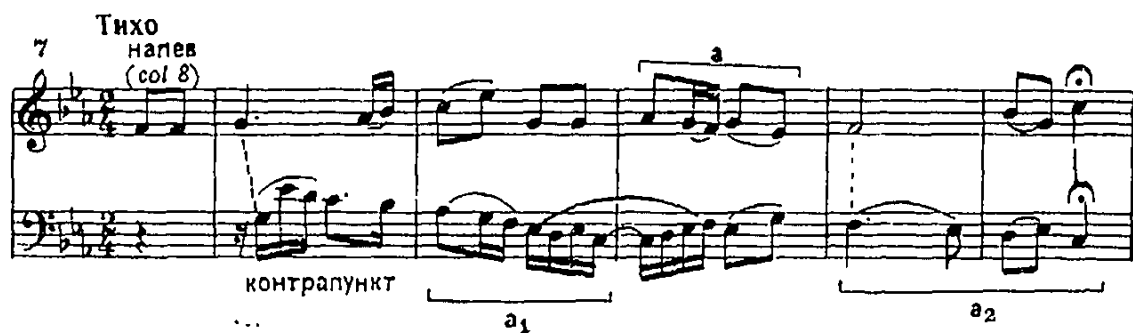


Двухголосие колоритно и стильно своим унисонным началом и свободными имитационными репликами (обозначены сплошными скобками). В мелодической линии подголоска (контрапункта) отчетливо проведено варьирование, хотя и скромное по значению (ср. такты 4 и 8, отмечено пунктиром).

В целом, несмотря на редкостные для старинного напева синкопы (Чайковским не подчеркнутые, а смягченные), дополняющую

ритмику в двухголосии, стильные унисоны, свободное имитирование и варьирование, жанровая яркость начального раздела обработки недостаточна, а потому и не вполне ясна по своему музыкально-экспрессивному замыслу. В связи с этим нелегко расшифровывается и общий творческий план обработки в целом. Считать ли обработку характерной и типичной для хороводного действия или игры? Не отвечает ли она скорее требованиям покойно-умеренного танца? А может быть, акцент здесь сделан на чисто обрядовой специфике? Допуская эти и им подобные вопросы, свидетельствующие о недостаточно ясном жанрово-экспрессивном замысле песенной обработки, мы лично больше склонны считать обработку по жанру хороводно-игровой. В связи с этим прозрачное двухголосие начала очень подходит к зачину хороводной игры, а последующие четко-ритмованные чисто аккордовые последования и варьированная (фактурно-уплотненная) реприза — с характерным «утяжеленным» переносом напева в басовый голос и с привнесением в ткань нового подголоска — вполне соответствует дальнейшему развороту хороводного действия или игры. Таким образом, двухголосие для музыкально-тематического развития оказывается основой, так сказать, экспозицией.

В превосходной, напевно-выразительной и отчеканенной по языку обработке песни «Как со горки, со горы» (№ 22) начальное двухголосие на редкость содержательно и крайне типично для русских протяжно-хоровых песен, в полифонии которых с предельной органичностью сочетается своеобразное движение с томящими остановками:

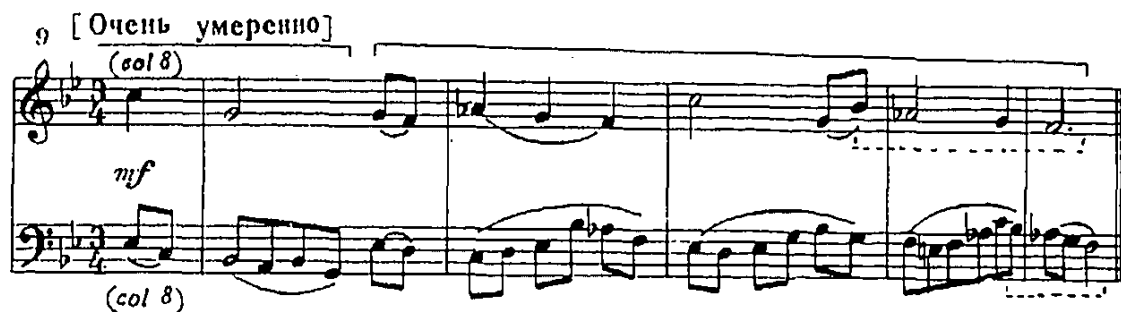


Процитированный двухголосный отрывок сразу вводит нас в характерный мир народной музыкально-полифонической речи: тут и одновременное вступление голосов, и унисон как начальный интервал двухголосия, и выразительные мелодико-ритмические контрасты, и унисонные остановки в последних двух тактах, и типичные диссонирующие ходы. Однако очень значительно и тонко использованы Чайковским также мелодические связи в двухголосии, что мы демонстрируем в приводимой схеме, в которой особого внимания заслуживает сравнение мелодических оборотов в первой и третьей строках:



Разумеется, общему звучанию и колориту содействует и натуральный минор, чутко выявленный композитором. О других искусственных моментах и деталях этой обработки будет дополнительно сказано позже.

Нельзя не упомянуть о двухголосии в прекрасной песне «Не шум шумит» (№21), где такое стильное двухголосие завершает всю песенную обработку и поэтому имеет особое смысловое значение. Выписываем конечный двухголосный раздел из этой обработки:

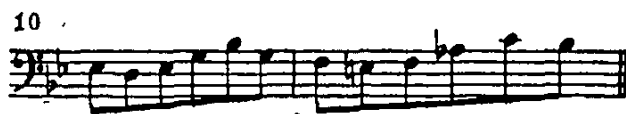


Для нас нет сомнения, что обработка Чайковского в некоторой степени близка обработке Римского-Корсакова (см. сборник «100 песен», № 8), хотя установить, кто из композиторов первым эту песню творчески расшифровал и, тем самым, кто подсказал другому отдельные мысли и идеи, пожалуй, трудно. Если Чайковский в печатном виде ее и опубликовал первый, это еще не означает, что он первый и прикоснулся к этой изумительной песне: она, как известно, была достаточно популярной, ею интересовались многие русские музыканты, она могла быть «на слуху» у ряда композиторов и любителей, и устные опыты ее гармонизации, очевидно, были не единичны и могли, естественно, сказаться в трактовках и Римского-Корсакова и Чайковского¹.

¹ Вариант в сборнике Римского-Корсакова (1876) записан Балакиревым от П. И. Якушкина (1820—1872), который слышал ее, вероятно, во время своего «хождения в народ» в 1850—1860-х годах. Запись была сделана между 1855 и 1862 годами. Более чем вероятно, что Балакирев ознакомил Римского-Корсакова с этой песней и эскизами ее гармонизации (знакомство обоих композиторов состоялось в конце 1861 года, а песня в записи Балакирева была использована Римским-Корсаковым в его первой симфонии в 1862 году). Не исключено, что Балакирев же мог показать ее Чайковскому во время двукратных встреч в 1868 году до начала работы последнего над «50 песнями». — Прим. ред.

У Чайковского она звучит совсем не как первое изложение, не как тема, а скорее как та или иная вариация темы. Это можно видеть и в большой полноте звучания, и в имитации, появляющейся уже во втором такте, и в общей линии эмоционального успокоения, и в незаметном переходе от полнозвучного аккордового изложения к покойно-драматическому диалогу. Тем самым создается определенное впечатление, что трагические события, о коих песня сдержанно рассказывает, отодвигаются как бы в историческую даль (мы фиксируем внимание на одной находчивой детали, очень образно-яркой для такого рода творческих замыслов, а именно — на близком сходстве заключительных мелодических оборотов и напева, и подголоска; в примере отмечены пунктиром).

Сурово-сдержанный, но внутренне-драматический характер обработки очень сильно подчеркивается своеобразной модуляцией из *B* в *f* (через незаметное посредство *c*), весьма характерной для миксолидийского мажора или дорийского минора, достаточно обыкновенных в ладовой специфике русской песни. Суровость этой модуляции в обоих куплетах Чайковским несколько смягчается, а особенно во втором, заключительном. В первом куплете это достигается тем, что модуляция завершается не совершенным кадансом и что в момент каденции в басу появляется подголосок с новым движением и характером (на фоне еще продолжающихся аккордов). Во втором же куплете — сменой фактуры, в силу чего данная модуляция завершается не аккордовыми последованиями, а мелодическим диалогом, что всегда оттесняет гармонические моменты на второй план. Если эта тенденция — на смягчение модуляционной остроты — подмечена правильно, то мы позволяем себе смелость указать на отдельные (с нашей точки зрения, незначительные) оплошности или неясности в ее музыкальном осуществлении. Именно — при подходе к каденции Чайковский проводит в подголоске следующую секвенцию:



С точки зрения добрых школьных традиций, эта секвенция вполне естественна; но для народного подголоска мало желательна и уместна, особенно при учете общей динамики и указанной гармонической тенденции. Кроме того, недостаточно оправданным оказывается не только «откровенная» секвенция, но и звук *ми-бекар* во втором ее звене: характер эпичности и суровости явно ослабляется полутоновым ходом *фа — ми* (возможно, эта интонация вносит романсовую сентиментальность). Конечно, *ми-бемоль* больше подойдет к общему характеру, но не смягчит секвенцию, поэтому лучше всего обойтись и без *ми-бемоля*, и без *ми-бекара*, и, разумеется, без секвенции. Мы, не ревизуя в целом нашего великого композитора, выписываем свой проект заключения песни,

который, по нашему мнению, полнее удовлетворяет этим существенным требованиям, связанным с определенным авторским замыслом:



Такова интересная и поучительная картина итогового двухголосия в обработке песни «Про татарский полон».

Народно-полифоническое двухголосие постоянно применяется Чайковским и в процессе варьирования напева или вариационного развития обработки. В связи с типом развития, жанром песни и общим замыслом обработки, двухголосие может встречаться в различных местах песенной обработки и дифференцироваться также по угадываемым признакам вокального (кантиленного) и инструментального (мелодически гибкого, ритмически богатого) изложения.

Так, в обработке песни «Ах, утушка луговая» (№ 18) двухголосие, как прием вариационного развития, появляется в третьем куплете, причем широкие мелодические ходы подголоска с последующим упругим ритмическим движением вносят в изложение задор и бойкость. В четвертом куплете это двухголосие повторяется в несколько новом виде, благодаря октавному перемещению, но с тем же нюансом в звучании. Подобное же значение приобретает двухголосие в песне «А мы землю наняли» (№ 26) — оно завершает обработку, усиливает подвижность и веселье, но, к сожалению... обрывается, ибо развернуть в яркой и сочной форме картину веселого хороводного гулянья на протяжении лишь четырех небольших (только по три такта) повторяющихся фраз просто невозможно. Назидательно вспомнить здесь такие широкие полотна, как хоры из «Майской ночи» и «Снегурочки» Римского-Корсакова, написанные на ту же песню¹. Таким образом, четырехручное переложение этой песни Чайковским представляет лишь эскиз, а интересующее нас двухголосие, так сказать, «кадр», хотя бы яркий и доходчивый.

Впрочем, о принципиально большой роли свободного, не имитационного полифонического двухголосия (будь то своеобразно контрастное или подголосочное) мы уже говорили достаточно и считали вдумчивое внимание композитора к подобному двухголосному складу творческим фактом прогрессивного порядка, поскольку

¹ Напомним в этой связи о развернутом хоре «А мы просо сеяли» (вариант данного напева) из музыки Чайковского к сказке Островского «Снегурочка». — *Прим. ред.*

ку оно стимулировало искания русских приемов и форм в полифонии. Поэтому мы не приводим новых образцов, не делаем цитат, но резервируем некоторые наблюдения и мысли для последующего изложения¹.

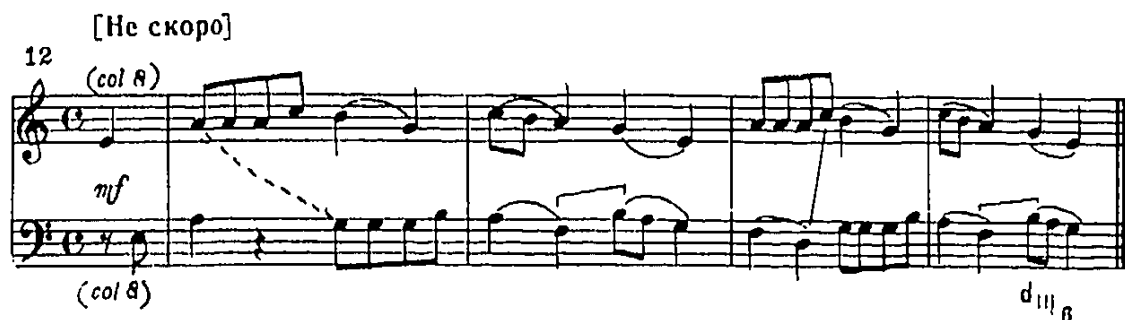
Совершенно естественно, что для песни, песенной обработки типичен такой вид двухголосия, в котором налицо подголосочное разветвление темы, характерные, отстоявшиеся попевки, мягкие контрасты в голосах, узорчатая ритмика и гибкое варьирование. Но существует и другая основа для полифонического двухголосия и многоголосия — имитация, и не обратить внимания на ее проявления в сборнике Чайковского недопустимо. Чайковский прошел хорошую полифоническую выучку, приобрел огромное полифоническое мастерство, причем удельный вес имитационной полифонии и в том, и в другом значителен, — это, во-первых. Во-вторых, мое внимательное изучение русского многоголосия показывает, что и народный язык не чуждается полифонии имитационного вида, хотя выявляет ее в очень гибкой и свободной форме, выводя или связывая с тонкой и живой вариационностью, варьированием (неизменным спутником импровизационного в основе народного музыкального творчества). Песенные записи народного многоголосия у Пятницкого, Листопадова, Пальчикова, Прокушина, любопытные находки Кастальского и многих других дают вполне убедительный материал для констатирования определенной роли различных имитационных приемов в языке народной песни. В-третьих, поскольку в разбираемом сборнике мы отмечали проявления тактичного творческого экспериментирования, постольку естественно ожидать, что принцип имитации получит в нем соответствующее отражение. В-четвертых, при изучении этой стороны музыкального языка обработок Чайковского мы неизбежно столкнемся с фактами преодоления в русском плане отдельных академически апробированных полифонических традиций и норм, что, как уже было сказано, столь существенно для становления русской полифонической школы.

Крайне любопытно и несколько неожиданно, что в изучаемом сборнике имитационное двухголосие играет вполне незначительную роль и в самостоятельном виде — как единственная основа в изложении — пожалуй, даже и не существует: во всем сборнике нет ни одного номера, где бы музыкальный образ был выявлен только средствами имитационного двухголосия. Нам представляется, что это положительное явление, так как оно, по всей вероятности, связано с пересмотром и переоценкой роли традиционной полифонии (а она в те времена была почти всецело имитационной) и ее технических приемов для русской музыки, народной песни, русской полифонической школы. Не позволяя себе применять такие приемы безоглядно, без критики, без национального и индивидуального

¹ Укажем дополнительно на образцы двухголосной фактуры в песнях «Как по лугу, по лужочку» (№ 46, первый куплет) и «Сидел Ваня» (№ 47, первая половина). — *Прим. ред.*

переосмысления, Чайковский искал новых средств, плыл, так сказать, «к новым полифоническим русским берегам». Это, конечно, справедливо не только для одного имитационного двухголосия.

При отсутствии обработок, целиком основанных на имитационных приемах двухголосного склада, мы встречаем эпизодическое имитационное двухголосие, хоть оно и реже, чем контрастно-подголосочное двухголосное изложение. Так, например, в песне «Подойду, подступлю под ваш город» (№ 20) во втором куплете — по контрасту с первым изложением напева, выдержанным в сравнительно характерных аккордовых оборотах натурального минора, — совершается переход к следующему имитационному двухголосию, которое заканчивается на секстаккорде $d_{III} 6$ и на слабой доле такта:



Как видно из примера, песня завершается двухголосной имитацией в ноту (секунду), сделанной на мелодическом материале второго звена напева. Быть может, и по жанру, и по характеру это несколько тяжеловесное или энергичное двухголосие стильно и находчиво венчает обработку игровой песни. Но идеальным, совершенным образцом мы его считать не можем, хотя в нем и наблюдаем отдельные черты переосмысливания традиционной полифонии (ярко выраженный натуральный минор, редкостная по интервалу имитация, своеобразная «острота» в тритоновом ходе, отмеченном скобкой).

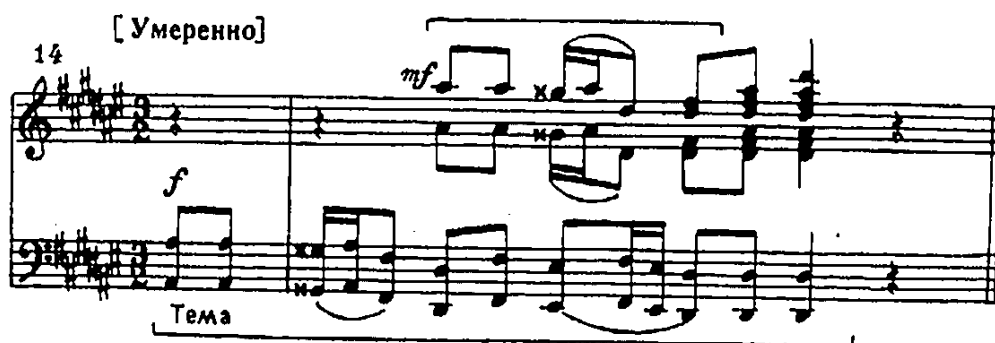
Примерно на таком же музыкально-художественном уровне находится и каноническое двухголосие в песне «Зеленое мое ты, виноградье» (№ 11), которое также приходится на вторую половину и выдержано в плане веселого и шутливого марша, несмотря на интересную семитактовую метрическую структуру в основе:





И в приведенном двухголосии, несмотря на явную установку на октавный канон, во втором голосе есть отдельные интонационные несовпадения (указаны сплошными и пунктирными скобками, последнее несовпадение более резкое), которые мы не считаем признаком творческого переосмысливания приемов полифонии. По-видимому, это простое «приспособление» одного голоса к другому в хорошем смысле слова; варьируя стилистически очень скромно и незначительно народный напев в спутнике, Чайковский не без ловкости «приспособил» его к канонической имитации.

Приведем интересную темпераментную концовку из песни «Не спасибо те, игумну, тебе» (№ 31), очень выпукло венчающую ярко-динамичную по общему звучанию и замыслу обработку:



Имитационные приемы в этой концовке ограничены: второй, верхний голос приводит лишь отрывок темы. Зато ярко и вполне по-народному представлено варьирование заключительной фразы, несмотря на то что оно, в сущности, сводится к альтерации

звука *соль-диез* и изменению ритма — вместо  дано .

Однако в музыкальной экспрессии появляется новый нюанс — удалство, весьма подходящий к жанровым качествам песни. И как внешне ни скромно такое варьирование напева, его техническим приспособлением не назовешь!

В обработке протяжно-лирической песни «Эко сердце, эко бедное мое» (№ 35), насыщенной интересными полифоническими и гармоническими моментами, вначале дается двухголосная имитация в свободной форме (то есть с варьированием интонационных деталей):



Нам представляется, что варьирование здесь связано с чисто выразительными задачами: на фоне печальных интонаций всей песни второй голос в варьированном виде звучит еще горестнее, проникновеннее, и это главная причина варьирования.

Возможно, что одной из причин явилось стремление композитора избежать нежелательных квинт и кварт, жестковато и сухо вато звучащих, если бы имитация была интонационно точной:



Впрочем, для общего корректирования этой звучности вполне достаточно было бы во втором голосе вместо звука *фа* взять *ми*: (в длительности восьмой), без мелодического заполнения терцового хода (которое в экспрессивном смысле и в данном контексте весьма существенно).

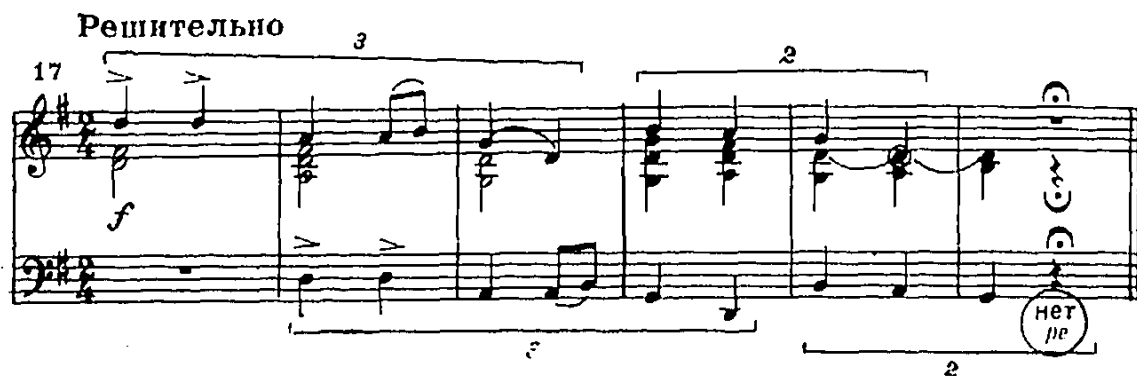
Этими образцами, можно сказать, и исчерпывается все самостоятельное имитационное двухголосие. Роль его, безусловно, невелика, следы русского переосмысливания также не богаты по проявлениям, если не считать того, что сама малая роль имитационного двухголосия есть тоже результат переосмысления, что мы отмечали выше.

Однако вовсе имитационное двухголосие не исчезает; оно только иначе применяется, обращаясь в полифонно-имитационный диалог на гармонической основе, на яркой фактуре или при других, чаще контрастных, мелодических спутниках. Здесь, при совместном использовании гармонических и полифонических приемов, композитор имеет большие возможности для творческих успехов и достижений, но и здесь пужна критическая переоценка традиционных приемов «композиторской кухни», «русская ориентировка» при использовании их. Такие разнообразные имитационные диалоги вплотную подводят нас к выразительной и волнующей полифонической дуэтности, столь характерной для музыкального языка Чайковского вообще.

Проиллюстрируем сказанное некоторыми образцами.

В обработке песни «Не тесан терем» (№ 7) в конце дается

следующий двухголосный канон на отчетливой гармонической аккордовой основе:



У нас не вызывает сомнения, что в звучании этого каденционного канона присутствует оттенок некоторой грубоватости, лапидарности: канон-то получился (в басу выкинут только звук *ре*, противоречащий заключению), но со стандартной гармонической последовательностью D — Т он не так уж вяжется и делает это заключение стилистически более бедным, чем начало песни, где в гармониях есть удачные моменты. Таким образом, в данной обработке при мобилизации ресурсов гармонии и полифонии не видно желательного обогащения в музыкально-художественном отношении.

Находчиво и колоритно преподносится свободная имитация в квинту в обработке песни «Винный наш колодезь» (№ 29) при подвижной фактуре в сопровождении (в нем, к нашему огорчению, есть гармонические прямолинейности, стилистически неудачные) и при варьировании фактуры во втором куплете:



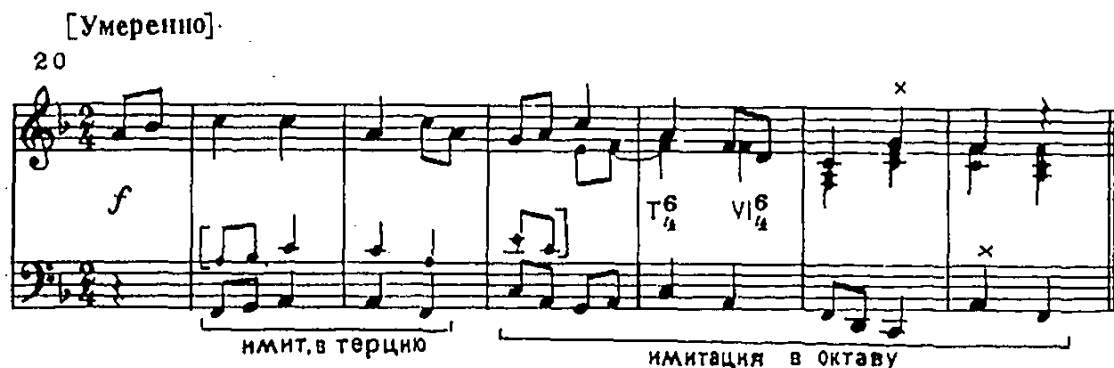
Имитирующий голос в первом куплете удачно сварьирован, приближен к народным подголоскам и жанрово выразителен. Имитирующий голос во втором куплете с его терцовыми усилениями интересен для хороводной песни, прежде всего, ритмическим по-

добием темы: это — ритмическая имитация, и как таковая — несколько нейтральная в полифоническом плане. Яркости в звучании второго куплета содействует небольшая смена фактуры и появление оstinатного басового голоса, несколько суетливого, но очень уместного в процессе развития всей песенной обработки. Оstinатный басовый голос можно вывести из материала первой имитации (см. в примере 18а пунктир у второго голоса):



Пример в целом интересный со многих точек зрения, хотя и не без спорных деталей.

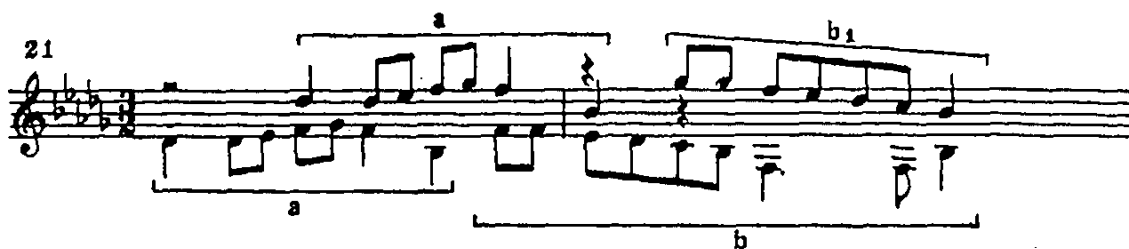
Второй куплет песни «Как во городе царевна» (№ 44), ярко обрядово-игровой; любопытен своей, условно выражаясь, «переменной имитацией» (с точки зрения интервала): имитация начинается, как терцовая, медиантовая¹, а затем переходит в октавную, каковой и заканчивается, правда, с единственным интонационным отступлением (см. в примере 20 звуки, помеченные крестиком):



Массивная, тяжелая звучность второго куплета выделяется не только прощипательно начатой имитацией (медиантовое начало нельзя не связать с переменным ладом), но и некоторыми гармоническими чертами, в частности, радикально примененными квартсекстаккордами I и VI ступеней. Если они и не являются самоцелью, а обуславливаются каноном, то все равно их трудно не заметить. Можно допустить, что они к общей торжественной звучности куплета и подходят, что в них черты пентатоники (напев тоже во многом пентатоничен, как и отдельные «вкусные» гармонии первого куплета), но нельзя отрицать некоторой угловатости и стандартности в их применении и звучании.

¹ Указанная медиантовая имитация сопровождается в первых двух тактах терцовыми удвоениями имитирующего голоса (т. е. фактически октавной имитацией. — Б. Р.); если бы это удвоение провести до конца в начатом плане, можно было получить для гармонии более стильные и своеобразные краски, хотя и менее радикальные.

Даем еще один образец двухголосной имитации (сопровождаемой в обработке ансамблем самостоятельных голосов внизу и в середине), где установить черты свободного варьирования имитирующего голоса и другие интересные и стильные детали в полифоническом изложении можно без комментариев (цитируется отрывок из песни «Как по морю, как по синему», № 27):



Завершая обзор приемов двухголосной имитационной полифонии с различным сопровождением, мы не можем удержаться, чтобы не процитировать еще один превосходный образец свободной имитации из песни «Как со горки» (№ 22). Чайковский излагает ее как экспрессивное эхо на фоне тоскливо застывшего звука в верхнем голосе, при контрастном чередовании гармонического трехголосия с подголосочной полифонией и при стильном обыгрывании фригийского лада¹. В целом это шедевр, которых не так уж много в наших обработках и в котором нельзя не видеть полного понимания новых возможностей народно-русской полифонии:

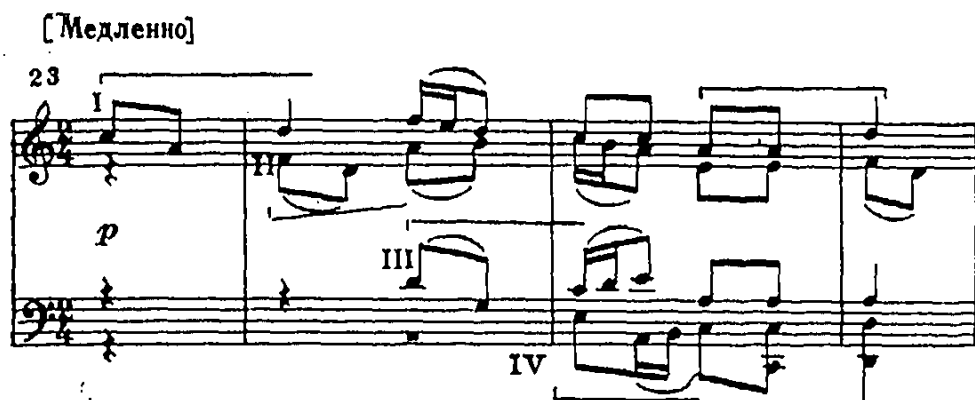


Любопытно, что имитационная полифония в этом сборнике в основном ограничивается двухголосием одного из указанных видов, а трехголосие и четырехголосие имитационного плана суть только единичные случаи, явные исключения. Это можно объяснить тем, что при двухголосии легче переосмысливать традиционные нормы и приемы, легче и плодотворнее искать новые средства, актуальные для русской музыки. К тому же и в полифонии народной песни двухголосие занимает очень значительное место. С другой стороны, несомненно, что при переходе к трехголосию или четырехголосию композиторы той эпохи больше думали о гармонизации песен, а не о полифонизации — и в этом была тоже

¹ Лад можно здесь рассматривать не только как фригийский соль минор, но и как натуральный до минор с часто повторяющимся доминантовым устоем. — *Прим. ред.*

своя традиция, но скорее тормозившая движение вперед (как бы его ни понимать). Наконец, постижение тайн полифонического двухголосия облегчило и понимание новых приемов и возможностей в многоголосной полифонической речи русского толка.

Примером свободной трехголосной имитации в данном сборнике может служить обработка песни «Уж ты поле мое» (№ 43, такты 5—7), а четырехголосный образец мы выписываем из песни «Эко сердце» (№ 35): он вполне в духе протяжной песни по мелодическому содержанию каждого из голосов и достаточно тенденциозно преодолевает традиции школьной полифонии (интервалы вступления голосов, интонационные варьирования в них же, натурально-переманный лад, свободное продолжение и т. д.).



Чтобы представление об основных приемах полифонического изложения в этом сборнике Чайковского было более полным и правильным, нам необходимо дать еще дополнительные сведения о пока незатронутых чертах подголосочно-контрастной полифонии.

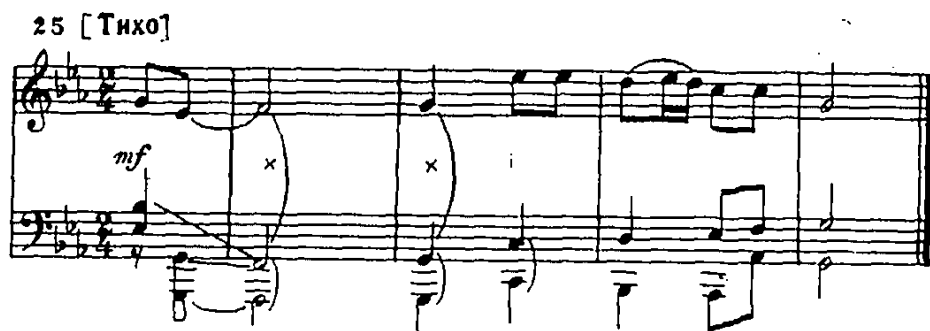
Контрастно-подголосочное двухголосие возникает нередко и на четкой гармонической основе и, следовательно, обращается в одну из диалогических форм изложения. Чаше такие мелодические диалоги захватывают крайние голоса («Не бушуйте, ветры буйные» — № 12, «Ой, утушка моя луговая» — № 36 и другие). Иногда бас, появившись в изложении сначала как типично гармонический голос (единый ритм), постепенно, так сказать, эмансипируется от гармонии и приобретает уже самостоятельные мелодические качества, обычно благодаря новым штрихам ритмического движения или же «непреклонности» линейного движения. Образец такого двухголосия на гармонической основе можно отыскать в обработке песни «Выюп на воде извивается» (№ 4):



При дальнейшей интенсификации мелодико-линейных, ладовых и ритмических контрастов между дуэтными голосами мы приближаемся уже к напряженным диалогам голосов с разным тематическим содержанием, столь свойственным языку Чайковского.

Варьируя иногда крайние голоса в ритмическом отношении, то есть постепенно убыстряя басовый контрапункт, композитор создает яркий образ веселого, игривого танца или бойкой игры. Так, в песне «Как на зорьке, на заре» (№ 13) в первых двух куплетах напеву противостоит бас, выписанный половинными, по характеру малоподвижный. В третьем куплете бас как бы «расходится»: половинные сменяются настоячими четвертями. А четвертый и пятый куплеты приносят в сопровождающий голос легкие игровые восьмые. Так интересно и жанрово убедительно преподносится идея «разрядного контрапункта»!

Трехголосие подголосочного склада не занимает большого места в этом сборнике, хотя есть песни, где оно оказывается преобладающей формой («Как со горки, со горы» — № 22). В таком трехголосии никак нельзя видеть гомофонно-гармонических тенденций. Оно насквозь напевно, тематически содержательно, ритмически самостоятельно и в целом полифонически весьма экспрессивно. Подобная структура полифонической речи, разумеется, не имеет основания быть характерной для плясовых, уличных, веселых хороводных и т. п. песен, но для протяжных («долгих»), лирических и частично обрядовых — это желанный вид полифонического склада. И не мудрено, что наибольших вершин достиг Чайковский именно в трехголосных обработках песен подобного жанра. Вот, например, чудесное заключение песни «Как со горки, со горы», в котором гибкое и выразительное трехголосие чередуется с уместными, типично народными унисонами, а все вместе создаст стильный русский полифонический язык (см. также такты 13—20 в песне «А как по лугу зеленому» — № 28, последние два такта в песне «Сидел Ваня» — № 47).



Впрочем, в соответствии с практикой народной полифонии Чайковский не забывает и о том виде трехголосия, при котором в один из голосов вводятся протянутые звуки, всегда выразительные (о нем мы уже упоминали при анализе примера 2). Мы приводим образец подобного трехголосия с протянутым звуком в се-

редине — песню «Пряди, моя пряжа» (№ 6) ¹ и отсылаем еще к обработке «Вспомни, вспомни, моя любезная» (№ 3, пример 34).



Трехголосие же, созданное удвоением, дублировкой одного из мелодических голосов основного дуэта, несмотря на свою характерность для народной песни, применяется Чайковским весьма редко, только в отдельных случаях ². Однако для аспекта нашей работы существенно то, что это трехголосие все же применяется, что приемы его использования найдены и осознаны, по-видимому, именно в связи с обращением к народнопесенной тематике, и что их освоение привело к появлению и достаточно пышному развитию соответствующей фактуры в свободной композиторской практике.

Четырехголосный полифонический имитационный склад изложения не выявился в «50 песнях» как нечто четкое и определенное, почему о нем мы можем сказать буквально два слова. Такой склад применяется в виде некоей мелодизации голосов обычного (гармонического) четырехголосия, мелодически-экспрессивной расцветки преимущественно средних голосов (см. обработку песни «Плывет, всплывает», № 10, такты 9—13). В других случаях четырехголосие используется для мягкого, незаметного перехода от свободной имитации к гармоническому изложению (яркий пример — «Эко сердцу», № 35); иногда — в качестве фактурного контраста («Стой, мой милый хоровод», № 40) или при остином изложении терцовых цепей в среднем голосе («У ворот, ворот», № 48). Такое четырехголосие не очень ясно и в своем жанровом преломлении.

Подведем некоторые итоги, обнимающие значение и роль полифонического изложения в данном песенном сборнике Чайковского.

Мы уже не раз отмечали, что в этом опусе русских народных обработок композитор весьма ограниченно пользовался ресурсами традиционной имитационной полифонии. Из всех многочисленных

¹ Необходимо отметить, что в примере 26 крайние голоса интонационно-тематически связаны (см. обороты а и а₁, отмеченные скобками).

² Образцы в песнях: «Взойди, взойди, солнце» (№ 15), «Подойду, подойду во царь-город» (№ 30, второй куплет), «Как по лугу, по лужочку» (№ 46), «Сидел Ваня» (№ 47, последние два такта). Заметим кстати, что терцовое удвоение в песне «Как по лугу, по лужочку» есть и в обработке Балакирева. — Прим. ред.

и богато разработанных в практике ее приемов Чайковским взято немногое и вместе с тем подвергнуто определенной экспрессивной и стилевой переоценке. Здесь не встречаются сложные виды имитаций, канонически-имитационный склад за пределами двухголосия, категория «разрядного контрапункта», фугатные построения горизонтально-подвижной и обратимый контрапункт (даже вертикально-подвижной контрапункт применен не в достаточной степени¹). Такая констатация вынуждает нас признать, что всякие следы или отголоски строгого стиля здесь по существу нечего и отыскивать, хотя иногда внешне, по интервалике можно наблюдать значительное сходство с контрапунктом строгого стиля, однако не в нем дело, не в нем основа замысла. По-моему, нельзя также видеть здесь и другой особенности — якобы осознанной стилизации строгого стиля под русский склад, что очень характерно для взглядов и установок Танеева в его длительной творчески экспериментаторской работе с народными русскими песнями.

И ограничение в применении имитационной структуры, и ничтожное, незаметное воздействие строгого стиля, несомненно, говорит о постоянном отборе Чайковским нужных и верных полифонических средств для художественно содержательной обработки русских народных песен. А при таком творческом отборе преодолеваются те академически-школьные заветы и традиции, с которыми композитор выходит на самостоятельную дорогу. И если, как это мы показывали во вступительной главе, Чайковский хотел подходить к песне, не мудрствуя лукаво, как искренний и вдохновенный художник, не выдвигая никаких преднамеренных теоретических и методических положений, то практика живого творческого процесса потребовала от него считаться со всем своеобразием русской песни как идейно-художественного явления, а следовательно — и с ее самобытностью в полифоническом языке. Для индивидуальности Чайковского типично, что достижение этого русского своеобразия в обработках связано именно с логикой индивидуального творчества, а не декларацией, не с теоретической, чисто рациональной программой.

В полифонии Чайковский выдвигал новые приемы и демонстрировал новые стилевые и экспрессивные достижения. В изучаемом сборнике большое значение приобрело: 1) законченное полифоническое двухголосие (всех существующих видов), которое мы связываем с органическими песенными особенностями; 2) мелодико-ритмическое варьирование в голосах внутри полифонического целого, как имитационного, так и контрастно-подголосочного; 3) полифоническое варьирование целых куплетов песни (преимущественно средствами двойного контрапункта октавы), что по

¹ Октавный контрапункт можно наблюдать в обработках «У ворот сосна раскачалась» (№ 8), «Не пой, не пой ты соловушко» (№ 16), «Ах, утушка луговая» (№ 18), «А мы землю наняли» (№ 26), «А как по лугу зеленому» (№ 28). — *Прим. ред.*

идея интересна с точки зрения специфики песни, но по выполнению несколько однообразно (в частности, нет перемещения на дециму, которое при определенных условиях можно было бы легко сочетать с особенностями народного переменного лада); 4) полифоническая дуэтность, которую мы частично связываем с воздействием песни, а главным образом, с индивидуальным языком композитора.

Как мы видели из анализа отдельных обработок, не везде Чайковскому, даже когда он пользовался только что перечисленными новыми и для русских замыслов более верными полифоническими приемами, удавалось достигать задуманного и полного художественного успеха, хотя акцентировка этих новых приемов сама по себе является очень значительным, пропитательным и поучительным начинанием и, одновременно, итогом творческого порядка.

Мы посвятили так много внимания изучению полифонических приемов потому, что в данном песенном сборнике Чайковского они оказываются преобладающими, ведущими, а также потому, что средствами мелодико-полифоническими в принципе гораздо легче достигнуть нужных художественных успехов. Из анализа ряда образцов видно, что композитор, очевидно, осознал всю роль и значение полифонических приемов в русской творческой практике.

Однако поскольку в музыкальном произведении все элементы музыкальной речи находятся в живом и непрерывном контакте, постольку нельзя не коснуться и ладо-гармонической стороны обработок Чайковского, очень существенной для понимания и оценки отдельных песен и сборника в целом.

Попутно, при рассмотрении тех или иных номеров с полифонической точки зрения, мы уже отмечали отдельные гармонические черты и их положительную или отрицательную роль в стилевом и экспрессивном отношении. Стоит акцентировать тот факт, что в те годы (60—70-е годы прошлого века) традиционным наименованием песенных сборников было «гармонизация», несколько реже — «переложение» или «обработка» (термин более общий). Это связано не только со школьной гармонической практикой, с ее ставкой на корректное четырехголосие, песне в принципе чуждое, но и с определенной недооценкой значения полифонических средств для обработок народных песен. Если, благодаря специфическому замыслу и творческому подходу, в изучаемом сборнике Чайковского полифонические средства изложения поставлены на ведущее место, то это в первую очередь дело интуиции: по крайней мере, в своих высказываниях о русской песне и принципах ее обработки Чайковский нигде не говорит о желанном примате полифонического подхода к песне¹. Несколько позднее это предельно четко осознал

¹ В высказываниях Чайковского содержится если не отчетливая формула такого подхода, то во всяком случае свидетельство осознания важной роли полифонии в народной песне и приемах ее обработки. В письме П. И. Юргенсону от 2 февраля 1883 года композитор писал: «Крестьяне никогда не поют песню»

Танеев в своей радикальной и богатой мысли концепции, и, начертав интереснейший план своей начальной творческой деятельности, он много сил и внимания посвятил полифонизации песни, дойдя моментами даже до спорного по своей сложности полифонического экспериментирования. Последующие (по отношению к Чайковскому. — Б. Р.) наши мастера уже более сознательно пользовались и гармоническими и полифоническими средствами (вспомним здесь хотя бы Римского-Корсакова, Мусоргского, Лядова, Кастальского и других)¹. Любопытно, что совместное действие и полифонии и гармонии всегда оказывалось по-настоящему спасительным средством от всякой схоластики, сухости или же от всяких крайностей, ложно понятого новаторства. Так, при творческом взаимодействии обоих компонентов музыкальной речи, Чайковскому и Римскому-Корсакову удавалось найти свежие звучания в традиционно задуманной гармонизации (здесь выручала полифония), а Танееву — в сложном полифоническом экспериментировании сохранить эмоциональную живость и народно-русский колорит (здесь, понятно, выручала ладогармоническая сторона).

В анализируемом сборнике Чайковского гармония занимает хотя и не ведущее, но все же относительно важное и существенное место, поскольку есть образцы обработок, основанные только на гармонии. Их немного (например, № 1 — «Исходила младенька», № 2 — «Голова ль ты моя, головушка», № 4 — «Выюн на воде извивается», главным образом первый куплет, № 25 — «За двором

(исключая запевка) настоящим унисоном, а всегда с побочными голосами, образующими простые аккордные комбинации» (П. И. Чайковский и народная песня, с. 90). О побочных голосах (то есть подголосках — основе народной полифонии) Чайковский знал и от своего ученика В. П. Прокунина, формирование взглядов которого проходило рядом с композитором, — от первого сборника Прокунина, составленного по совету и под редакцией учителя (1872—1873), до «Лирических песен», составленных совместно с Н. М. Лопатиным (оба сборника находятся в личной библиотеке Чайковского в Клину). В январе 1887 года состоялась беседа Чайковского с Прокуниным о подголосках (Дневники П. И. Чайковского. М.—Пг., 1923, с. 123). Наконец, в известном отзыве о «Камаринской» Глинки Чайковский пишет, что он сам, как и другие русские композиторы, черпает из этого произведения «контрапунктические и гармонические комбинации, как только... приходится обрабатывать русскую тему плясового характера» (письмо к Н. Ф. фон Мекк от 5 июля 1880 года. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 9. М., 1965, с. 176). В творческой практике Чайковского применялись полифонические средства обработки не только плясовых песен. — *Прим. ред.*

¹ Из названных композиторов Римский-Корсаков и Мусоргский начали свой творческий путь практически одновременно с Чайковским. В то время, когда создавались их первые сочинения, теория народной музыки была еще мало развита и даже отрицалось в принципе многоголосие русской народной песни (А. Н. Серов). Тем не менее, слуховой опыт Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, опиравшихся на народнопесенные впечатления из окружающей жизни, приводил их — пожалуй, в равной мере интуитивно — к использованию полифонических приемов в песенных обработках. Иногда при этом композиторы шли близкими путями. Показательно сравнение начала интродукции к «Борису Годунову» и обработки Чайковским песни «Не бушуйте, ветры буйные» («50 песен», № 12, второй куплет), поражающее всех исследователей родством подголосочной обработки. — *Прим. ред.*

лужок зеленешенек» и другие), и они не все одинаково удачны, но вполне доказывают значение гармонии.

Как истинно русский художник с живой творческой натурой, Чайковский в этом своем сборнике дал нам бесспорные доказательства русского переосмысливания западных канонов в гармонии, русского понимания ладо-функциональных взаимосвязей, прощательных исканий народно-русских черт в гармоническом языке. Так, например, он ввел интересное гармоническое варьирование при повторном интонировании как смежных куплетов (см. песни «Вьюн на воде извивается» — № 4, «Ах, утушка луговая» — № 18 и т. д.), так и несмежных куплетов (см. в песне «Гулял Андрей господин», № 17, первый и третий куплеты), правда, в не очень смелой и постоянной форме. Также существенно и его внимание к новым проявлениям функциональных связей, к каденциям на побочных ступенях — III, II, к возможностям завершения песен на субдоминантовом квартсекстаккорде («У ворот, ворот», № 48)¹, к новой гармонической логике характерного натурального минора и народного переменного лада и т. д. и т. п. В ладо-функциональной и фактурной раскраске песен Чайковский сумел уловить и своеобразный конструктивный контраст при чередовании более или менее характерных гармоний с мелодическими унисонами («Пряди, моя пряжа» — № 6, «Ах, утушка луговая» — № 18), понять идею гармонического и полифонического переплетения, связанного опять-таки с варьированием, вариационностью общего изложения. Так, есть песни, где первая половина — гармоническая, вторая же — полифоническая²; есть песни, где первые два куплета — гармонического склада и варьируются гармонически, а очередные два куплета — подголосочного склада и варьируются полифонически, что можно наблюдать в песне «Ах, утушка луговая» (№ 18).

Однако в целом в сборнике не так уверенно и отчетливо выкристаллизовалась русская или народная основа гармонии, как это выявилось в более поздних песенных сборниках Римского-Корсакова, Лядова, Ляпунова и других. В своих гармонических трактовках песенного материала Чайковский не выявил большого разнообразия ладов (хотя, как уже отмечено, вышел за пределы европейского мажора и минора); упорно избегал так называемых «пустых»

¹ Каденции на побочных ступенях следует отметить в песнях: «У ворот сосна раскачалась» (№ 8), «Взойди, взойди, солнце» (№ 15), «Не пой, не пой ты соловушко» (№ 16), «Катенька веселая» (№ 34). К этой группе можно отнести песню «За двором лужок зеленешенек» (№ 25), кончающуюся на VI ступени (тоника параллельного минора).

В отношении № 48, который называет автор, нужна оговорка: во-первых, субдоминантовый квартсекстаккорд образуется остинатным движением средних голосов на тоническом органичном пункте; во-вторых, Чайковский выставил в конце обработки знак репризы, явно указывая на то, что этот аккорд не мыслится в качестве завершающего. — *Прим. ред.*

² См., например, песни: «Не тесан терем» (№ 7), «Зеленое мое ты виноградь» (№ 11), «Подойду, подступлю под ваш город» (№ 20), «Как во городе царевна» (№ 44). — *Прим. ред.*

аккордов и созвучий в гармонии (то есть аккордов с пропуском терции), всегда достаточно колоритных и выразительных; не продемонстрировал каких-либо новых аккордов, встречаемых в народном многоголосии и позднее чутко понятых представителями «могучей кучки»¹; недостаточно смело применял малые септаккорды на побочных ступенях; редко выходил за пределы корректного обращения с неаккордовыми звуками и голосоведением вообще и т. д.

Все это вовсе не вина Чайковского, а скорее беда: его сборник был одним из первых, а в те годы (напомним, что сборник датируется 1869 годом) почти вовсе не ведали и не знали подлинного народного многоголосия, не разбирались в его своеобразии и самобытности, не знали, как наиболее плодотворно искать и добиваться характерно-русской гармонизации песен и т. д. Сама русская музыка еще не выявила своего могучего своеобразия полностью и потому мало облегчала русскую композиторскую практику². Чайковскому приходилось, главным образом, опираться на интуицию, и в этом смысле он сделал много, весьма много: кое в чем тактично поправил Балакирева, дал более верные гармонии в отдельных песнях, имеющихся в сборнике Балакирева, кое в чем проницательно предвосхитил гармонические удачи Римского-Корсакова и Лядова, а это в историческом аспекте — огромная заслуга. Учитывая конечные результаты творческой работы Чайковского над русскими народными песнями, можно смело утверждать, что мы знаем своеобразное «прочтение» русской песни Чайковским, что в этом «прочтении» сказывается не только творческая индивидуальность нашего великого композитора, но и историческая эпоха с ее конкретными знаниями и пониманием ладо-гармонического своеобразия песни.

Обратимся к краткому гармоническому анализу образцов:



¹ Укажем все же на один из таких аккордов: большой септаккорд IV ступени в песне «Исходила младенька», № 1 (ср.: Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948, с. 190). — *Прим. ред.*

² Автор работы подразумевает, по-видимому, состояние музыковедения 60—70-х годов, а не творчество русских композиторов, ибо творческие поиски, как об этом уже шла речь, всегда обгоняли теоретические обобщения в области русского музыкального фольклора. Не следует также забывать, что совершенные образцы русской музыки (национально самобытные в отношении и гармонии и полифонии) уже были даны Глинкой, которого равно чтили и кучкисты, и Чайковский, называвший его в критических статьях «краеугольным камнем русской музыки». — *Прим. ред.*

Перед нами начальное построение из обработки песни «Поблекнут все цветики» (№ 9). И по данной цитате и по всей обработке в целом (вторая половина более удачна и типична по фактуре для Чайковского) нелегко расшифровать основной замысел и жанр. Можно предполагать, что композитор пытался оттенить торжественным звучанием или значительностью того или иного обряда (например, свадебное величание), или же эскизно наметить какие-то героические, эпические образцы, или, наконец, дать обработку типа гимна (аналогично заключительному хору из четвертой картины оперы «Садко» или финальному хору из той же оперы, с которым анализируемая песня имеет некоторые интонационные совпадения). Однако четкости образа и его русской специфике весьма мешает хоральная основа изложения, стандартные в целом и мало подходящие к русскому стилю гармонии и несомненные церковные реминисценции¹. В целом процитированный отрывок мы причисляем к числу наименее удачных обработок в этом сборнике.

Следующий образец — первый куплет из песни «Ах, утушка луговая» (№ 18) — гораздо интереснее в гармоническом отношении:

Не очень скоро

Во-первых, любопытно, что при не очень богатой гармонии Чайковский ни разу не дал сочетания D — T: в одном случае тоника заменяется субдоминантовым сектаккордом, а в другом, при наличии тонического трезвучия, доминанта стильно заменяется своей параллелью (DIII). Во-вторых, очень прогрессивен для практики того времени упор на III ступени, которая даже включает весь первый куплет, причем в последних шести тактах очень свежо звучат терцовые последования аккордов (I—III). В-третьих, нельзя не отметить характерного мелодического скачка на кварту от неаккордового звука (см. в тактах 5—6 и 8—9 звуки *до* — *соль*). Этот мелодический ход при данной гармонизации привносит черты переменного лада, что нужно признать положительным моментом².

¹ С последним утверждением автора вряд ли можно согласиться. — *Прим. ред.*

² Кстати, мы считаем подобные мелодические обороты более свойственными кучкистам. Чайковский же, пожалуй, чаще применяет не менее характерные и достаточно стереотипные в гармоническом смысле квинтовые скачки (см. оперу «Черевички»).

Метрическая сторона данного примера (неравнодлительный десятитакт: 4+3+3 такта), гармоническое варьирование во втором куплете, переходящее через находчиво примененные унисоны в полифоническое двухголосие с октавным перемещением в четвертом куплете, — все сказанное даст веские основания считать эту песню в целом интересной, стильной и с достаточным развитием вариационного типа. Подобная обработка могла бы успешно «перекочевать» в любое вполне оригинальное по замыслу произведение Чайковского.



Цитируемый новый образец — начальный куплет из хороводной песни «Катенька веселая» (№ 34) — интересен более сложным (в гармоническом понимании) показом переменного мажор-минора: взаимодействие в функциональном смысле D-dur и h-moll в значительной степени определяется динамикой тяготений звуков *a* и *b* (любопытно и ценно подчеркнуть, что на подобном гармоническом приеме, словно мимоходом брошенном щедрой рукой композитора, последующие русские мастера (а особенно Римский-Корсаков, Танеев, Вас. Калинников, Аренский, Рахманинов, Капуар) создали столько ярких и типичных гармонических русских оборотов¹. Интересно также применение тонического органного пункта: он, так сказать, «переменный», т. е. и на прима и на терции (медиантовый), что опять-таки связано с последующей богатой гармонической практикой русской школы: Чайковский как бы приоткрывает двери в еще таинственную сокровищницу русской гармонии². Бойкому характеру песни и ее жанру вполне соответствует ритмически задорная модификация отмеченного «переменного» органного пункта. Замысел шутливо-плясовой песенной обработки во втором куплете находит дальнейшее развитие в подчеркнутой мажорности (остается, в сущности, один D-dur, h-moll

¹ Смена тяготений в D-dur—h-moll через замену *a*—*b*, аналогичная указанной (особенно, во второй половине песни), встречается, например, у Бородина в хоре половецких девушек («...словно цветик под росой, сердце снова оживает»). — Прим. ред.

² «Переменный» органный пункт (прима мажора — терция параллельного минора) применялся и до и после сборника Чайковского. См., например, свадебный хор из третьего действия «Ивана Сусанина» Глинки (первые три такта), а также сцену Ярославны с девушками из первого действия «Князя Игоря» (первые три такта хора девушек). — Прим. ред.

почти исчезает) и в увеличении ритмической подвижности в басу.



В приведенном примере («Уж ты поле мое, поле чистое», № 43) с точки зрения гармонии интересно окружение доминантой трезвучия II ступени с задержанием, что в более развитой и радикальной форме часто встречается у Римского-Корсакова и особенно у Мусоргского (например, в песне «По грибы»¹). По характеру звучания и, так сказать по «инструментовке» приведенное начало второго куплета песни воспринимается как инструментальное повторение только что выразительно пропелой песни: отсюда вполне закономерная переброска в высокий регистр, «колоритные» параллельные квинты, создающие впечатление дуэта жалеек или рогов и отдаленное приближение к эффекту эхо, столь специфическому для протяжных песен².



В очередном примере («Как во городе царевна», № 44) мы отметим только очень типичный квинтовый, «волыночный» органнйй пункт, легкую подвижную фактуру (в примере 31 она не выписана) и весьма уместные доминанты пентатонического происхождения. Из них наиболее ярка вторая, отмеченная двумя крестиками и в какой-то степени близкая гармоническим оборотам Бородина или даже предвосхищающая их (см. романы «Спящая княжна», «Из слез моих», отдельные фрагменты оперы «Князь Игорь») ³.

Выписывая полностью песню «Не хмель мою головушку клонит» (№ 14), мы ее рекомендуем как превосходный образец, безупречный по своим художественным и стилевым качествам:

¹ Отмеченный оборот находится в начальной части песни (на слова «...наберу скорещенько»). — *Прим. ред.*

² Неясно, что здесь имеется в виду, ибо в отношении музыки протяжных песен эффект эхо не наблюдался. — *Прим. ред.*

³ В опере «Князь Игорь» такими фрагментами можно считать песню гудочников из четвертого действия (первый и третий куплеты, обе ригурелли после слов «гуди, гуди»), а также плач Ярославны (арпеджированные аккорды

Умеренно

32

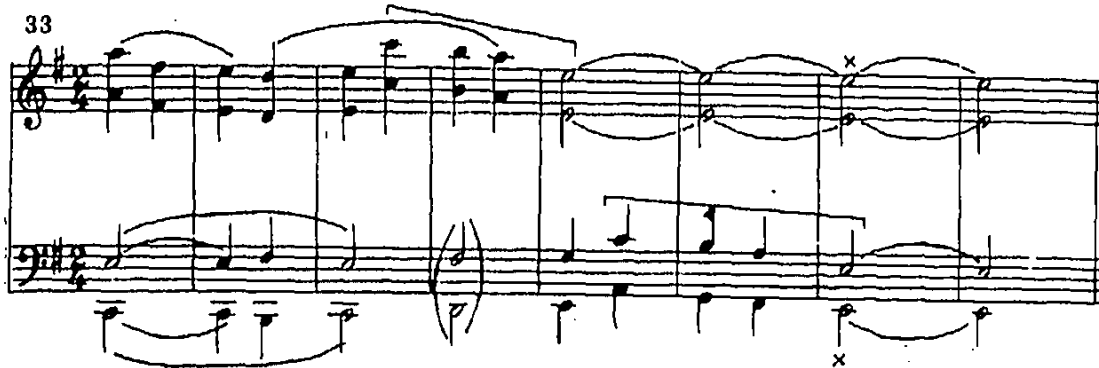
Гармонизация напева, выдержанная в типичном натуральном миноре¹, прекрасно оттеняет и усугубляет задушевность и искренность этой лирически-печальной мелодии и обработки в целом. Основной акцент лежит на субдоминанте и плагальных оборотах (более контрастно показаны полуплагальные обороты, например, в тактах 5—6, 11—12). Каждая фраза начинается с субдоминанты, первые две фразы первого куплета к тому же и заключаются субдоминантовой функцией — IV и VI степенями. Почти все аккорды натуральных ступеней даются также в субдоминантовом окружении, а именно III, V и VII ступени предваряются и «закрываются» той или иной субдоминантой. Проникновенной мягкости и выразительности способствует гибкая трехголосная фактура, при которой аккорды, как правило, возникают чисто мелодически и не имеют стандартной полноты и тяжеловесности четырехголосных (кроме исключений в тактах 4—5 и 11—12). Такое «опевание»

на кратком органном пункте в концах построений) и песню пленных девушек из второго действия (на слова «...где мы тебя свободно пели»). У самого Чайковского такой же оборот встречается в начале второй части первого концерта для фортепиано с оркестром. — *Прим. ред.*

¹ Эта обработка использована (с частичными изменениями в кадансах) в обрамлении хора слепых гуляров из музыки к «Снегурочке». В прижизненном клавире 1873 года Чайковским сделано примечание к хору: «In modo huro dorico». Реплика композитора превращает ощущающийся ми минор обработки в дорийский ля минор (хор оканчивается утверждением ля-минорного трезвучия), а приставка «гипо» указывает, что лад опирается на доминанту *ми* вверху и снизу. С учетом такой ладовой настройки функциональные соотношения, естественно, меняются. Так, первые две фразы завершаются соответственно оборотами D—T и D—TD_{III} (или T параллельного мажора), а третья и четвертая кончаются на D. Упоминаемые ниже субдоминантовые гармонии оказываются в дорийском ля миноре тоническими, а полуплагальные обороты — автентическими. Подобная трактовка, отнюдь не снимая комментируемой (в натуральном ми миноре: ведь в обработке ля-минорного каданса нет), связана со своеобразной ладовой переменностью. — *Прим. ред.*

аккордики особенно заметно в третьей и четвертой фразах обработки (второй куплет), которые по фактуре изложения приближаются к подголосочной полифонии: так самостоятельно и экспрессивно ведется каждый из голосов. Для народно-русской характерности интересно варьирование в крупном плане (две первые фразы первого куплета — две последние второго куплета), гармоническое варьирование в окончаниях фраз (последние двутакты в первом и третьем шеститакте) и скачковые унисоны в крайних голосах к каденционной тонике ярко-плагального свойства (отмечены параллельными линиями, такты 4 и 10)¹. В итоге эта обработка, несмотря на скромные свои масштабы, очень выразительна, цельна и стильна и представляет несомненный шедевр: она, так сказать, просится в гармоническую хрестоматию русской музыкальной классики!

Однако, несмотря на все только что сказанное, мы не можем удержаться от соблазна, чтобы не спроектировать здесь небольшое двухтактовое заключение к этой прекрасной обработке Чайковского. Понятно, что предлагаемая музыкальная редакция этого заключения исходит из общего замысла Чайковского — его фактуры и данных им намеков творческого порядка:



В примере скобками отмечены имитационные детали, а крестиком — заключительный октавный унисон, которого у Чайковского в обработке нет, хотя он здесь так естествен и логичен².

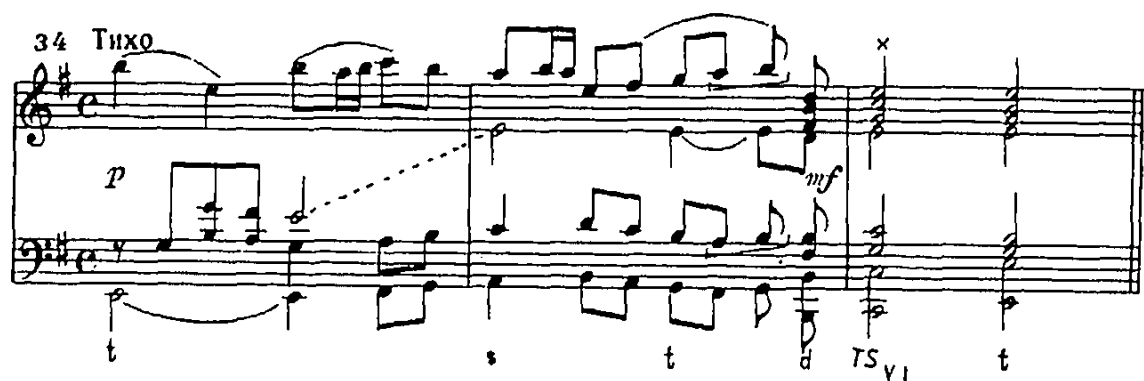
В этом сборнике Чайковского, как мы уже выше указывали, можно наблюдать и пропагандистские, и творчески-экспериментаторские замыслы и идеи в тех, правда, тактичных пределах,

¹ Заслуживает упоминания следующая деталь в этой обработке: благодаря мелодической самостоятельности голосов гармонического трехголосия, аккорды получаются не только часто неполными (трезвучия — большей частью без квинты, секстакорды — без основного тона. — *Прим. ред.*), но и с весьма необычными, свободными удвоениями. И, наконец, особо стоит подчеркнуть, что высокохудожественная обработка протяжной лирической песни обходится почти одними консонирующими созвучиями. На этом фоне так ярко, волнующе выделяется мелодически превосходно подготовленный стильный диссонанс в такте 17 (он и гармонически находчив — септаккорд, очевидно, малый и без терции) и совершенно незаметным проходит скачковый диссонанс в такте 19 на слабой доле такта (обозначен в примере 32 крестиком).

² В предлагаемом образце (пример 33) изменения в нижних голосах начинаются с такта 22 (ср. с обработкой Чайковского, такт 22; в обработке Чайковского — на два такта меньше). — *Прим. ред.*

какие свойственны живой художественной индивидуальности нашего гениального композитора. Кодифицируя в результате своих «русских исканий» те или иные полифонические, гармонические и фактурные новые приемы, композитор интенсивно подготавливал общенациональные достижения в развитии своего музыкального творчества. Вполне понятно, что все другие цели и задачи отходили в процессе работы над «50 русскими песнями» на второй план. В частности, композитор не смог поэтому выявить здесь большого интереса и внимания к бытовой музыке, демократическому бытовому музицированию, к музыкальным запросам демократической мелкопоместной и городской среды, что потом стало столь типично для социальной направленности музыки Чайковского.

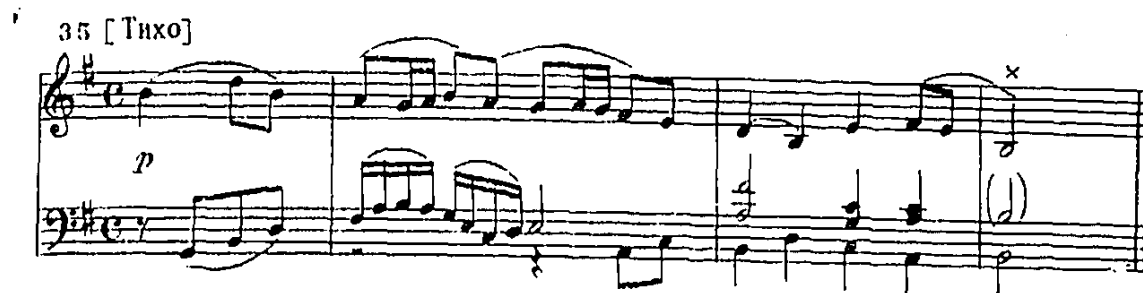
Однако отдельные, пусть даже не очень самостоятельные и очевидные, проявления этой тенденции можно отыскать и в данном собрании обработок. Так, в песне «Вспомни, вспомни, моя любезная» (№ 3) нетрудно обнаружить некоторые следы бытового (быть может, сентиментального) романса. Эти следы не столь заметны благодаря натуральному минору и народной подоснове. Однако трактовка этого натурального минора здесь иная, чем в примере 32: натуральная доминанта и субдоминанта используются в этой обработке гораздо ближе к обычной гармонической логике, в более привычном функциональном распорядке, хотя — подчеркиваем — натуральная доминанта все-таки не переходит в гармоническую¹. Мы для большей наглядности приводим два отрывка; в первом из них (пример 34), на фоне достаточно типичной романсовой кантилены и ей соответствующих подголосков в сопровождающих голосах, гармоническое последование сравнительно обычно, а именно: $t - s - t - d - ts_{VI} - t$, то есть функциональная логика здесь не совпадает, а скорее даже отходит от таковой же в старинной крестьянской протяжной песне:



Во втором отрывке (пример 35) можно наблюдать черты переменного лада (G — c), уместно введенное полифоническое двухголосие и чрезвычайно типичный унисон на доминантовой prime (обозначен крестиком) после полных аккордовых последований, почти невозможных (с позиции академических норм голосоведения).

¹ У Вильбоа в тактах 2 и 8 песни — повышенная VII ступень. Чайковский намеренно «однатонизировал» ее. — Прим. ред.

ния) в гармоническом миноре. Нам совершенно ясно, что второй пример демонстрирует некоторое противоречие между характером напева и традиционными приемами романсового гармонического сопровождения¹.



Не лишено интереса сравнение этой обработки Чайковского с обработкой той же песни (в слегка ином варианте) Римским-Корсаковым². В обработке последнего не осталось почти ничего от натурального минора, гармонический минор воцарился полностью, песня приобрела в какой-то степени облик «жестокоего» романса и во всем песенном сборнике оказалась своеобразным стилистическим пятном.

Изучая и обобщая вопросы гармонического языка и его основные особенности, выявленные в изучаемом сборнике Чайковского, мы считаем важным остановиться еще на двух попутных темах.

Существуют у нас взгляды и представления, по которым творчество Чайковского в целом непременно должно противопоставляться творчеству композиторов «могучей кучки», даже если они связаны народно-русским песенным материалом. Уже давно пора признать, что такие взгляды несостоятельны и должны быть решительно пересмотрены в соответствии с историческими и творческими фактами. Мы счастливы, что можем на материале 50 четырехручных обработок Чайковского показать неправомочность и необоснованность подобных суждений. Мы не говорим уже о высокой

¹ Степень противоречия, о котором идет речь, уменьшится, если учесть, что песня «Вспомни, вспомни, моя любезная» принадлежит к относительно молодому пласту лирики и носит явно романсовый отпечаток. К тому же для творческого метода Чайковского характерно слияние черт различных традиций, как об этом писал академик Б. В. Асафьев: «Реалистический путь русской музыкальной речи эпохи Чайковского вел не к жанровой детализации и подчеркиванию разного рода делений, а к сочетанию, к смешению в целях образной экспрессии всех элементов... Мелос Чайковского образовывал сложный сплав «диалектов» с акцентом на романсовые интонации, составляя языково-выразительное единство, а не традиционное формальное чередование напевов по их... «кастовой» принадлежности» (Асафьев Б. В. «Чародейка» — Избр. труды, т. 2. М., 1954, с. 154). — *Прим. ред.*

² 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных П. А. Римским-Корсаковым (Римский-Корсаков П. Полн. собр. соч., с. 47. М., 1952, с. 230), № 17 («Хоровая»). Отличие вариантов вызвано, по-видимому, более точной записью данной песни Римским-Корсаковым по сравнению с Вильбоа, также записавшим ее от Т. И. Филиппова. — *Прим. ред.*

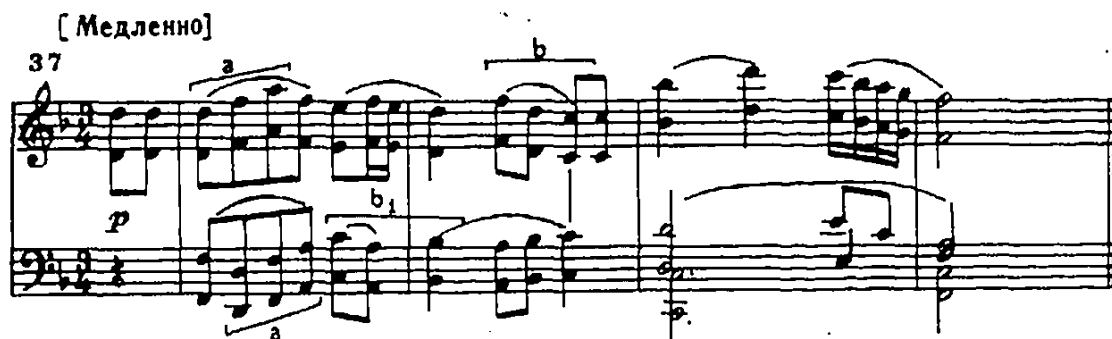
оценке Чайковским сборника Балакирева, об использовании им значительного числа балакиревских записей. Нам существенно отметить, что Чайковский иногда оставляет в силе сам творческий замысел Балакирева как основу (см., например, обработки «На Иванушке чапан» — № 32, «Калинушка с малинушкой» — № 45, «Не было ветру» — № 50), что балакиревские песни у Чайковского неизменно сохраняют даже свою тональность, что две обработки Чайковского попали в сборник Римского-Корсакова (в свою очередь, примерно в той же редакции), что, следовательно и Чайковский и «кучкисты» в итоге одинаково углубленно и активно работали над одними и теми же творческими задачами и планами, обогащая русскую музыкальную культуру. Очень симптоматично и ценно, что в своих обработках даже различных народных напевов они, никак не «сговариваясь», обнаруживали общие черты и приемы гармонического и фактурного изложения, что легко можно видеть в очередной цитате¹.



¹ Римский-Корсаков взял две песни из сборника Чайковского: «На море утушка купалась» (№ 23) и «Сидел Ваня» (№ 47) (по сборнику «100 песен» соответственно номера 89 и 14). Некоторое изменение редакции связано со следующим фактом: Римский-Корсаков просил Чайковского прислать их в «первоначальном виде» — в виде мелодии с подтекстованными словами первого куплета (см. письмо от конца августа — начала сентября 1876 года; «Советская музыка», 3-й сб. статей, М., 1945, с. 130), что Чайковский, видимо, и выполнил. Уместно напомнить, что «Утушка» вообще была очень любима «кучкистами». По выходе в свет «50 песен» Балакирев писал Чайковскому: «Из песен, переложенных Вами в 4 руки, всех нас приводят в восторг №№ 5, 16, 20, а в особенности 23 [«Утушка»]. Это необычайно прелестно» (письмо от 25 мая 1869 года. — Композиторы могучей кучки о народной музыке, М., 1957, с. 57). Римский-Корсаков тоже выделил «Утушку», «отлично гармонизированную», и прибавлял: «Я даже имею некоторые виды на эту песенку» (письмо от 3 июня 1869 года, «Советская музыка», 3-й сб. статей, с. 123). Из этого можно сделать вывод, что мысль о собственном сборнике зародилась у Римского-Корсакова еще в то время. — *Прим. ред.*

Приведенный здесь второй куплет песни «Плывет, всплывает» (№ 10) по характеру гармонического изложения можно считать типичным и для «кучкистов» (особенно Римского-Корсакова), и для Чайковского: тут и хроматизация подголосков, и отклонение во II ступень, и остановка на D, и свободная имитация, и стильно взятый секундаккорд II степени, и «прерывающийся» органнй пункт на D, и т. д. Подобная, можно сказать, органическая близость деятелей петербургской и московской школы в творческом подходе к русской песне¹ может быть обнаружена не только на особенностях данной песенной обработки; иные примеры — песни «Исходила младенька» (№ 1), «Не шум шумит» (№ 21), «На море утушка купалася» (№ 23), «Не спасибо те, игумну тебе» (№ 31) и другие.

В связи с данной констатацией мы намереваемся еще на одном конкретном музыкальном образце показать, как Чайковский в своем сборнике вполне тактично, убедительно и, конечно, тонко корректировал, поправлял Балакирева. В знаменитом собрании Балакирева «40 песен» есть интересный для наших целей образец обработки — песня «Уж ты поле мое, поле чистое» (№ 28). Эта же песня в несколько ином контексте находится и в сборнике Чайковского (№ 43), причем в той же ладотональности. Оба композитора дают идентичную жанровую трактовку песни как протяжной, но в гармоническом изложении у них значительные расхождения, причем обработку Чайковского мы расцениваем как более совершенную, удачную и стильную, как более тонкое прочтение песни в целом. Начало песни у Балакирева в ладо-гармоническом отношении вполне удовлетворительное, в конце же он излишней полнотой аккордов, стандартной функциональной последовательностью (особенно нас шокирует «откровенный» — и после субдоминанты — кадансовый квартсекстаккорд) и малой полифоничностью изложения явно ухудшает звучание. Чайковский же это место излагает в следующей редакции:



Дадим небольшое пояснение к этому примеру. У Чайковского, в сущности, двух-трехголосный склад изложения с явными чертами

¹ Чайковский и «кучкисты» были особенно творчески близки в 1868—1872 годах, когда создавались «50 песен», «Ромео», «Буря» и другие сочинения Чайковского. — Прим. ред.

полифонии, причем в ней (то есть в полифонии) можно видеть и следы свободной имитационности (ср. отрезки а и а₁, б и б₁). На доминантовом звуке *до* у Чайковского — мелодически естественный унисон (у Балакирева же — злополучный квартсекстаккорд); после унисона — очень простой, но выразительный каданс в гибком трехголосии, причем субдоминантовая функция возникает на доминантовом басу приемом функционального наложения. Доминанта на относительно сильной доле неполная и с намеками на «мягкую» III ступень. В целом все это заключение очень прозрачно, напевно и лирически-светло.

Нам осталось осветить еще лишь несколько вопросов в связи с изучением музыкального языка обработок Чайковского.

По разным поводам и в различных аспектах мы констатировали в принципе большое значение вариационного развития и приемов варьирования: мы указывали на ярко выраженное и в русском плане весьма перспективное полифоническое варьирование; обращали внимание на проявление гармонического, фактурного, регистрового, ритмического варьирования и на их взаимодействие. Оно вполне объясняет одну индивидуальную особенность данного песенного цикла. Обычно в большинстве обработок Вильбоа и Балакирева экспонируется, главным образом, один куплет (варьирование или выписывание второго куплета — сравнительная редкость). У Чайковского же песни изложены чаще всего многокуплетно (два, четыре или даже пять куплетов), с применением варьирования или вариационного развития; песни с одним куплетом — определенное исключение: их около десяти. Понятно, что при таком замысле обработок их масштабы увеличиваются, музыкальный образ делается более полнокровным, живым и контрастным, технические приемы в обработке обогащаются и усложняются, тем самым оттачивается композиторское мастерство. А так как здесь нужно не вообще мастерство, а мастерство именно пародно-русского плана, — те или иные своеобразные русские приемы оттачиваются в процессе преодоления школьных академических традиций. Решению всех этих творческих задач (или, во всяком случае, большинства их) помогает и содействует вдумчиво и тонко примененный прием варьирования или вариационного развития, что и объясняет его значение в этом сборнике.

Сошлемся хотя бы еще на один цельный образец обработки. В песне «Гулял Андрей господин» (№ 17) Чайковский дает четыре куплета: первый куплет бодро-маршеобразный, с очень простыми гармониями; второй куплет — двухголосного полифонического склада, несколько «вихревой» по характеру; третий — значительно-торжественный, со сложными и редко сменяющимися гармониями (среди них альтерированная DD, S и T разного плана; доминанта отсутствует вовсе); четвертый — и фанфарный, и одновременно шумливый, может быть, разудалый по характеру музыкального изложения — представляет синтез первого и второго куплета: тут и типичные фанфарные гармонии и двухзвучия, и

игровой, шумливый оstinатный подголосок и несомненное нарастание темпа движения. Яркость образа зависит от мастерского, уверенного применения приема варьирования и в целом, и в деталях обработки¹.

Не имея возможности процитировать песню полностью, выпишем важнейший ее мелодико-полифонический материал:

Скоро, решительно
38 **напев** **a**

f 1-й подголосок-второй куплет

f 2-й подголосок-четвертый куплет

ff (col 8)

a₁

(col 8)

Для характеристики, так сказать, всеобъемлющего значения различного типа варьирования приведем еще один интересный и поучительный образец — песню «На Иванушке чапан» (№ 32), причем дадим ее по частям, по отдельным ее музыкально-тематическим «слагаемым»: только при таком цитировании будет ясно, как глубоко проник в эту интересную обработку принцип свободного и характерного варьирования.

В примере 39 приведем два основных тематических элемента напева (они связаны, в свою очередь, узлами вариационных преобразований!) — *a*, *b* и их мелодико-ритмические варианты *a₁* и *b₁* (варьированные участки отмечены в них скобками):

¹ Обработка эта полностью повторяется в «Плясках опричников и женщин» из оперы Чайковского «Опричник» (IV действие).



В примере 40 выписаны басовые подголоски к частям напева а и а₁, которые обуславливают наряду с полифоническим варьированием и гармоническую затейливую вариантность:



Пример 41 дает самостоятельные, несколько контрастные басовые (инструментального типа) подголоски к другим элементам напева — b и b₁:



Наконец, в примере 42 мы выписываем содержательные, напевные «секстовые» подголоски к элементам напева b и b₁, помещенные Чайковским в средние голоса второго куплета. Эти новые контрапункты к напеву излагаются тоже с использованием вариационных средств и преобразований, хотя и в скромном размере:



Таким образом, в этой обработке почти каждый такт являет следы неуклонной и вдумчивой вариационности. Понятно, что в живой музыкальной речи обработки приведенные тематические элементы варьируются не только последовательно, но и совместно, что делает изложение еще более ярким и разнообразным.

Эта песня встречается и в сборнике Балакирева (№ 17) под наименованием «Свадебно-шуточной». Обработка Балакирева, пожалуй, в художественном отношении равноценна обработке Чайковского, хотя Балакирев, по-видимому, большее внимание обратил на лирическую сторону песни. Чайковскому же удалось и оттенить черты скерцозности, и не забыть лирические моменты, что красноречиво доказывается только что процитированными разнообразными тематическими элементами и их преобразованиями.

В заключение этой главы отметим еще одну существенную черту данного цикла обработок. Во всем этом сборнике мы нигде не обнаружили стремления композитора продолжить или развить народный напев самостоятельно, но в соответствии с его жанром, характером и общим творческим замыслом обработки. Точно так же мы не усмотрели у Чайковского желания (за вычетом отдельных намеков, например, в № 16 — «Не пой, не пой ты, соловушко») построить те или иные вступления, вводящие в содержание обработки, заключения, обобщающие на новом уровне все сказанное в обработке или же внутрикуплетные связки, помогающие выкристаллизации отдельных ступеней или этапов в развитии образа.

Нужно полагать, что: или композитор все это намеренно отодвинул до момента, когда ему вплотную придется творчески использовать те или иные народные напевы в более крупном и индивидуальном плане, или же он все подобные идейно-художественные функции, выражаясь условно, «передоверил» свободно применяемым приемам варьирования или вариационного развития, корнями своими уходящими в живую практику народного музыкального творчества¹.

¹ Свободное развитие Чайковским народного напева при его использовании в произведении встречается только в песне Марьи Власьевны в «Воеводе» (позже заимствована для песни Натани в «Опричнике»), где цитируется «Коса моя, косынька» («50 песен», № 24). Аналогичные упомянутому (№ 16) заключение и вступления можно встретить в песнях «Не разливайся, мой тихой Дунай» (№ 5), «На море утушка купалася» (№ 23; сюда вступление пришло из оперного номера: «Воевода» был сочинен примерно годом раньше сборника), «Во лузях» (№ 33) и «Как во городе царевна» (№ 44). Межкуплетные связки не характерны для Чайковского: мы не встречаем их ни в обработках, ни в крупных сочинениях. Напротив, композитором излюблены короткие циклы с проведением отдельных вариаций без связок, «вплотную» друг к другу. — *Прим. ред.*

Другой сборник русских народных песен, так называемый «сборник Прокунина — Чайковского», сделан, главным образом, как репертуарное собрание песен для пения с сопровождением фортепиано. Таким образом, основной творческой задачей композитора было создание такого фортепианного сопровождения к народным напевам, которое соответствовало бы содержанию текста, жанру песни и которое было бы полностью воспринято тогдашними и профессионалами, и демократическими любителями. Никаких особых творчески-экспериментаторских задач композитор, по видимому, себе здесь не ставил, не выдвигал, почему эти песни и не получили такого широкого претворения в самостоятельных произведениях Чайковского (песни этого сборника цитируются, главным образом, в «Снегурочке»).

Может быть, эти творческие планы и установки на наибольшую простоту и доступность музыкального языка обработок смогут объяснить тот факт, что в «прокунинском» сборнике композитор очень незначительно использовал вообще полифонические приемы и средства, что он и вариационному методу уделил крайне мало внимания, причем полифонического варьирования, как принципа, в сущности, совсем нет, гармонического варьирования несколько больше, но шире всего (в относительных рамках) представлено варьирование фактурного плана. В связи с теми же задачами подавляющее большинство песен излагается однокуплетно, а многокуплетные обработки — почти исключение (№ 23 — «У ворот, ворот, ворот», № 33 — «Уж как и по морю», № 40 — «Я вечер млада», № 45 — «Как и селезень», № 64 — «Уж вы горы мои», № 65 — «Горы вы мои»¹), что не способствует развитию всяческой вариационности. Но отсутствие чисто внешних поводов не должно было бы устранить воздействие других факторов идейно-художественного порядка, являющихся первостепенными по своему значению (контакт с народнопесенными традициями, многокуплетность текста, выразительность свободного варьирования и т. д.).

Тенденциозное умаление приемов полифонического и вариационного развития оказывается тем более удивительным, что в четырехручном собрании песен («50 песен») эти приемы имели огромное значение. Если, таким образом, композитор творчески осознал и освоил в предыдущем сборнике всю фундаментальную роль этих приемов, то в другом сборнике, аналогичном по материалу и стилю, он мог отказаться от их полного и полезного применения

¹ К этим номерам надо прибавить № 44 — «Взойди, взойди, солнце» и № 62 — «Солнце на закате», — а также лирические — № 6 — «У князя Волхонского», № 22 — «Собирался вор Ванька-разбойник» и № 53 — «Ах и вы солдашки», имеющие особую строфическую форму: вторая и последующие строфы отличаются от первой наличием запева. Таким образом, в изложении этих трех обработок имеется по два куплета. — *Прим. ред.*

лишь по особым причинам, каковые мы связываем со стремлением к технической простоте и доступности. Вполне возможно, что эти цели и стремления сделали «прокунинский» сборник и очень интересным, и в то же время спорным, так как полифонические и вариационные приемы далеко не обязательно делают музыкальный язык непонятным широким слоям слушателей. Отсутствие же таких приемов может прежде всего обеднить сборник. Нижеследующие анализы показывают, как Чайковский в подобных случаях выходил из положения и как он распределял «творческие акценты».

Малое использование в этом сборнике полифонических средств обработки и вариационного принципа развития и изложения частично компенсировано не только вниманием к фактурному варьированию, но и отдельными стилевыми находками, как, например: счастливо примененный типичный вид лада, удачные терцовые удвоения напева в различных регистрах, дифференциация приемов вокальной и инструментальной обработки, чутко найденные каденционные расчленения, характерная свобода в обращении с неаккордовыми звуками и т. п. Однако жанровая дифференциация приемов песенной обработки проведена недостаточно четко, ярко и систематично, в силу чего отдельные, более или менее экспрессивно-доходчивые приемы могут встретиться в песнях различного жанра, что несколько умаляет индивидуальную ценность и выразительность этих деталей обработки. О глубине русско-стилевых исканий в различных элементах музыкальной речи будет говорить при анализах конкретных образцов.

В «прокунинском» сборнике, как это и закономерно для цикла указанного плана, все песни приведены с текстом и в их заголовках обозначены жанр и место, где песня была записана. Любопытно для характеристики жанрово-песенных симпатий и собирателя песен и композитора указать, что из общего числа песен (65) наибольшее количество падает на жанр протяжно-лирических песен (19), затем идут уличные (16)¹, хороводные (15), свадебные (9) и несколько «одинок» (две — хороводно-плясовые, две — солдатские, одна — рекрутская и одна — фабричная)². К сожалению, двухтетрадный сборник не разделен на отделы или части по жанровым признакам, песни чередуются причудливо, капризно, одножанровые песни разъединены, и, пожалуй, невозможно установить ос-

¹ Кстати сказать, жанр уличной песни показан недостаточно четким: уличные песни и по тексту и частично по музыке иногда примыкают к хороводно-плясовым, а иногда даже и к протяжным. (Кроме того, в них оказываются образцы городской лирики и шуточная. — *Прим. ред.*)

² Жанровая разбивка сборника дана здесь по обозначениям самого Прокунина. С современным пониманием жанров совпадает жанровая группировка свадебных, хороводных, плясовых песен, а также двух третей лирических (протяжных). Корректиров требуют уличные (см. предыдущую сноску), часть протяжных, солдатские и рекрутские. По большей части эти песни группируются в городские по стилю (всего их более десятка). Таким образом, на первое место выдвигаются лирические и хороводные, за ними следуют городские (лирические и фабричная) и плясовые; меньше всего свадебных. — *Прим. ред.*

новой принцип расположения материала. Эти статистические выкладки для нас имеют определенное значение, так как удостоверяют, что творческое внимание обоих авторов было направлено на песенные образцы самых оригинальных, самобытных и коренных жанров народного творчества¹. Приходится отметить, что как в первом, так и в изучаемом втором сборнике нет ни одного образца песни жанра эпически-былинного, героического или патристического²: внимание составителей было направлено прежде всего на лирические песенные образцы, связанные с бытовым укладом жизни русского селянина.

При обработке песен жанра лирически-протяжных Чайковский облюбовал небольшую группу музыкально-композиционных приемов, которые должны отвечать ведущим особенностям этого песенного жанра, как они ему представлялись. Понятно, что для протяжных песен вообще специфично широкое мелодическое дыхание, быть может, выразительная кантиленная импровизация и, конечно, определенная свобода от метроритмических стеснительных ограничений. С этой точки зрения для протяжных песен наиболее подходят различные приемы обработки полифонического плана, гарантирующие специфическое внимание к мелосу, мелодическим сплетениям или диалогам. Однако Чайковский в этом сборнике уделил полифонии, как сказано, немного внимания (исключения позднее будут описаны и прокомментированы) и, следовательно, должен был ей найти ту или иную замену.

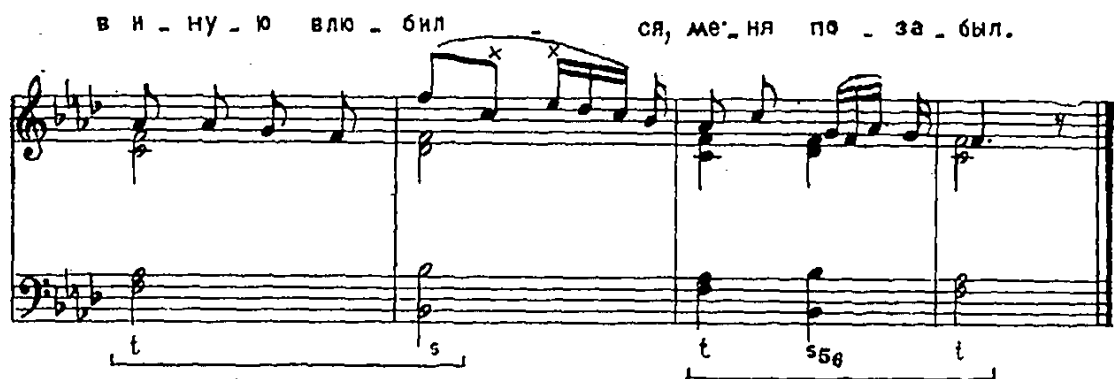
Одним из определившихся способов можно считать заведомо редкую смену гармонии при большой мелодической активности, что мы видим, например, в песне «Куда милый скрылся», № 30:

Очень умеренно

43 Ку - да ми - лый скрыл - ся, где те - бя сыс - кать,

¹ Строго говоря, уличные, фабричные и т. п. песни трудно причислить к «самым оригинальным, самобытным и коренным жанрам» русского музыкального фольклора. — *Прим. ред.*

² В качестве образца героической и патристической песни можно привести солдатскую песню «Ночи темны, тучи грозны» (№ 10). Что касается былинного эпоса, то он не встречается в местах, где производил записи В. П. Прокунин. Творческой же натуре Чайковского он был неизменно чужд (см., например, его отзывы о сюжетах из «Сакунталы», «Добрыни» и т. п., которые композитор не мог воспринять с полным сочувствием, а следовательно, не мог «иллюстрировать музыкально»). Наконец, в 60-х — начале 70-х годов XIX века русский эпос был почти неизвестен; первые достоверные записи его (не считая Кириши Данилова) только делались и даже не были еще опубликованы (за вычетом безнотного сборника П. Н. Рыбникова). — *Прим. ред.*



Приведенный пример показывает отчетливо, как достаточная развернутость мелодии в интонационно-ритмическом отношении (диапазон ундецимы, скачки и плавное движение) сочетается с редкой сменой гармоний, к тому же однообразных (почти все в виде основных трезвучий l, d, s). Благодаря такой стандартности гармонических последований несколько нивелируется стилевая красочность натурального минора, хотя в конце находчиво подчеркнута плагальность. Любопытно, что звучность напева без гармонии, в одиоголосии — более богата и характерна в русско-народном аспекте. А если представить эту песенную мелодию в подходящем свободном полифоническом двух-трехголосном окружении, то она может приобрести большую близость старинной крестьянской хоровой многоголосной песне. Что же, таким образом, вносит в общее звучание, в его экспрессивную направленность гармоническое сопровождение Чайковского?

Несомненно, гармонизация эта придает в какой-то мере народному напеву облик лирически-взволнованного романса, бытовой песни, в интонациях которой чувствуются наряду с обобщенными и индивидуальными эмоциональными чертами и детали. Этому романсовому уклону содействует и функциональный распорядок (d прежде s, а s на кульминации), и квадратная структура периода (2+2+4), что для кантилены старинных протяжных песен не так уж типично. Да, по-видимому, песня и не относится к категории старинных: об этом частично говорит и содержание текста, и равнодлительная структура напева (если только не допустить, что при записи и обработке напев подвергся соответствующему «упорядочению»¹). Гармонизация Чайковского еще больше приближает ее к тем проявлениям народного творчества, которые не замыкаются лишь в старинный фольклор, а впитывают в себя более широкий круг эмоциональных интонаций демократического направления (в частности, очень стильна и типична плагальная каденция с квинтсектаккордом II ступени, которая своим возникновением обязана композиторам доглин-

¹ Высокое мнение Чайковского о записях Прокунина (см. «П. И. Чайковский и народная песня», № 3) и благоговение обоих — автора и редактора сборника — перед народной песней являются гарантией достаточно точного воспроизведения песен в записях. Комментируемая песня действительно относится к позднейшей лирике романсового склада. — *Прим. ред.*

кинской эпохи, прошла через музыку Глинки и широко представлена в творчестве Чайковского, особенно в вокальном и оперном). В итоге обработка Чайковского не закрыла народную мелодию, а сделала ее выпуклой для восприятия благодаря редким сменам гармоний, но с — другой стороны — она же придала ей более современный романсовый облик, что позднее даже могло отразиться на самом понятии русской народной песни. Очевидно, в связи с подобными тенденциями и характерный для народного изложения натуральный минор получил иную трактовку (в нем не использованы ни VI, ни VII, ни III натуральная), в результате которой данная обработка по музыкальному языку приблизилась к песне «Вспомни, вспомни, моя любезная» из четырехручного сборника (ее мы уже анализировали выше; см. примеры 34 и 35).

Вторым столь же распространенным приемом обработки протяжных песен у Чайковского мы считаем умелое чередование вокального соло (оно близко к свободно излагаемому запеву) и мелодических унисонов в сопровождении — с фрагментами аккордового, гармонического склада. Этим приемом также подчеркивается роль и значение мелодического начала. Приведем соответствующий образец — «У князя Волхонского» (№ 6):

Медленно

44 1. У кня_зя, у кня_зя, у кня_зя Вол_

хон ско_го. 2. У кня_зя Вол_хон ско_го

был Ва_ню ша вер_ный клюш ни_чек.

Данная обработка — проникновенно-выразительный, но эмоционально-сдержанный рассказ — производит необычайно цельное впечатление, несмотря на определенность цезур. Этой цельности способствует широта и свобода мелодического дыхания и ведущая роль мелодии, причем в общем изложении можно усмотреть нечто близкое к хору. Смена тактового размера, неопределенность (близкая к импровизации) цезурных остановок, свобода ритма — все это, в свою очередь, подчеркивает значимость мелодического начала, наряду с небольшим интонационным и фактурным варьированием (см. в примере скобки с цифрами 1, 2, 3). Ладо-гармоническое начало не могло при таком замысле иметь большое значение и развитие, но свои характерные штрихи в общее звучание, несомненно, внесло. Гармоническое изложение подчеркнуло переменный диатонический лад (он, разумеется, был ясен и при одnogолосии), продемонстрировало типичные для этого лада аккорды и кадансовые обороты (особенно характерно сочетание VII_{нат.} — *t*, сделавшееся в этом сборнике исключительно ходовым, отмечено пунктиром) и нарочитым последованием только простых трезвучий подчеркнуло суровый колорит. Кадансовый оборот: III_{нат.} — VII_{нат.} — I (в миноре) и позднее еще привлекал наших композиторов своей свежестью и стильностью (Римский-Корсаков, Арениский, Вас. Калинин, Ляпунов), а для времени работы Чайковского над этим сборником явился одним из проникновений композитора в русскую гармонию (наиболее специфичен данный каданс или при квартовом скачке мелодии, или же при «радикальных» октавно-квинтовых параллелизмах, что показано Чайковским, например, в песнях «Как по речке по Волге» — № 38, и «Сидел ворон на березе» — № 49).

Другой вариант этой песни мы встречаем в «филипповском» сборнике Римского-Корсакова (№ 9), причем ее экспрессивный замысел сравнительно близок обработке Чайковского, хотя в приемах обработки Римского-Корсакова значительно больше внимания уделено полифонии и варьированию (но чередование аккордового склада и унисонов здесь также наблюдается). Третий вариант этой протяжной и трагической песни о «Ванюше клюшничке» обработан С. М. Ляпуновым¹. В превосходной обработке Ляпунова использован прием, который мы рассматривали в этой главе первым; он связан с необычайной активностью мелодии, положенной на редко сменяемые, но характерные гармонии. Как и в аналогичном образце Чайковского (см. пример 43), здесь выявлен переменный лад, полифонические средства выключены, характерные кадансы повторены либо варьированы, но результат получился исключительно удачный и самостоятельный в отношении деталей. Пользуясь приемом чередования унисонов и аккор-

¹ См. его интересный сборник «35 песен русского народа». (Ляпунов С. Русские народные песни для голоса в сопровождении фортепиано под редакцией проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1963, № 52. — *Прим. ред.*).

дового склада, Чайковский (а вместе с ним в той или иной мере и другие композиторы) вовсе не связывал смену этих приемов фактурного изложения с цезурой: и пример 44 и ряд других обработок протяжных песен убеждают, что такие смены совершались в недрах одного построения или фразы, что мы считаем характерной чертой русского голосоведения (ярчайшие образцы — у Мусоргского). Совершенно очевидно, что стилевые и экспрессивные качества этого приема могут быть значительно ослаблены стандартной, школьной гармонией и, наоборот, усилены какой-либо специфической ладо-гармонической особенностью, как это видно из приводимого нового примера («Ты сестра моя», № 42), в котором дорийская плагальность показана очень ярко и подчеркнута (это среди обработок Чайковского сравнительно редкий пример в ладо-гармоническом отношении):

Умеренно

45 Ты сес-тра, мо-я сес-тра, ты воз-люб-лен-на-я, чер-но-бро-ва-я ду-ша ты хо-ро-ша-я,

К подобным же характерным ладо-гармоническим моментам в протяжных песнях мы отнесем еще следующие: заключение на Si (№ 9 — «Я б желала себя вольной птичкой»), заключение в переменном ладу на d минора (№ 29 — «Как на матушке, на Неве-реке») и заключение на доминантовой параллели (D_{III}) при очень своеобразном диалоге папева и басового голоса в одном направлении движения («Вылетала бедна птичка», № 54):

46 си-зы перь-я на тра-ви-ну

Во многих из протяжных песен имеется гармоническое сопровождение арпеджиато, — это третий прием, применяемый Чайковским при обработке. Впрочем, данный прием не вполне самостоятелен и принципиально нов: это скорее чисто фактурная модификация одного из вышеуказанных приемов. Выделяем же мы его потому, что он очень важен для тех демократических тенденций Чайковского, которые расширяют трактовку народной песни за счет более современных явлений фольклора. Изложение арпеджиато приближает обработку к романсу, бытовой песне, к типичному для городского и помещного фольклора музицированию под аккомпанемент гитары, арфы, гуслей и т. д., словом, устанавливает живой контакт с популярными формами русского бытового музицирования. Понятно, что для такого своеобразного сопровождения нужно отбирать наиболее подходящий интонационный материал или же допускать в напеве отдельные изменения (часто равные упрощению) и, в любом случае, изыскивать соответствующие гармонии, которые могут для старинного крестьянского фольклора и не вполне подходить, или же как-то синтезировать эти и им подобные гармонические «инакости». Для Чайковского такое сопровождение обычно связывается с субъективными и лирическими образами и эмоциями, а инструментально адресуется к гитаре, арфе или фортепиано (старому), а для Глинки и «кучкистов» — с эпическими образами, седой стариной, сказочностью и в смысле тембра адресуется к русским гуслям, старинной лире¹ (примеры известны и не требуют напоминания). Хороводная песня «Как под яблонькой, под кудрявою» (№ 11 — «Протяжная») интересна и подобным сопровождением, и органичным квинтовым пунктом, и некоторыми гармониями диатонического натурального минора (особенно D без терции):

Не очень медленно

47 Как под яб - лонь - кой, под куд - ря - во - ю

бел - го - рюч ка - менье - жит, бел - го - рюч ка - менье - жит.

¹ Автор несомненно имеет в виду лиру античного типа, а не русскую (шире славянскую) колесную лиру («рыле»). — *Прим. ред.*

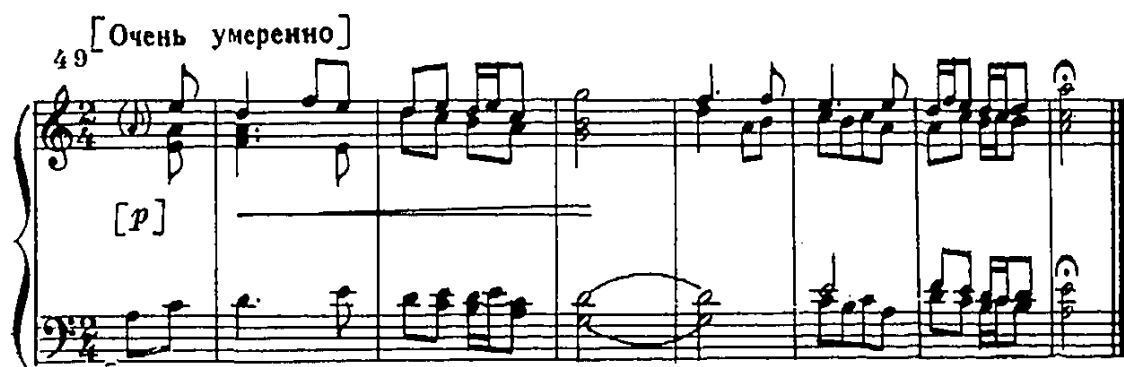
Следующим более или менее заметным приемом обработок Чайковским протяжных песен мы назвали бы некоторую мелодизацию голосов сопровождения. Она, правда, в принципе очень скромна, эпизодична, часто связана только с отдельными консонирующими удвоениями отрезков напева (см. в песне «Уродилась сильна ягода в бору», № 18, децимовые удвоения в тактах 5—6), иногда сводится к легкому варьированию дублируемых голосов (см. в протяжной песне «Не белы-то снега», № 50, такт 7), или к относительному обобщению (упрощению) аналогичных по движению голосов (ср. мелодию и бас в песне № 50, такт 4), или же к своеобразному подкреплению басом отдельных звуков напева путем дублировки некоторых интонационных оборотов (наибольшую естественность этот прием приобретает в начале или в концовке песни)¹:



Как ни интересна по идее всякая мелодизация голосов сопровождения для жанра протяжных песен, как ни любима в нашем бытовом музицировании кантиленность, и индивидуальная и ансамблевая, — Чайковский в данном своем сборнике не развил мелодизацию до отчетливой, более или менее самостоятельной полифонии: как правило, сопровождающие голоса не образуют полноценного по дыханию и экспрессии контрапункта, подголоска, практически нигде не используется имитационная полифония (хотя бы и со следами «русского переосмысливания» ее приемов). В качестве технологической детали укажем еще, как настойчиво

¹ Для первого образца (а) примера 48 взято начало песни № 38, для второго (б) — начало № 29. — Прим. ред.

Чайковский изгоняет из протяжных песен ярко выраженные синкопы (прием фактуры, представляющий для его музыкального языка определенную ценность!), смягчает ритмическое (и тем самым регистровое) изложение или развитие, свободу и самобытность метроритмических расчленений и пр. С нашей точки зрения, идея мелодизации (то есть простейшей полифонизации) наибольшую силу и убедительность получила в стремлении композитора приблизить обработку к вокально-хоровой звучности, фактуре, к освобождению от оков стандартного инструментального аккордового сопровождения. Любопытно, что в немногих подобных случаях Чайковский в сущности вплотную подходит и к народно-хоровой фактуре, давая очень интересные и законченные образцы типичной для народа подголосочной полифонии в своем понимании. Выписываем фрагмент фортепианного сопровождения протяжной песни «Горы вы мои», № 65 (со слов «не породили»):



Можно даже признать, что среди очень больших достижений четырехручного собрания песен («50 песен») приводимая в отрывках хоровая обработка песни «Горы вы мои» заняла бы по заслугам одно из первых мест (другой аналогичный образец — ее вариант под № 64).

Мы не считаем логичным и убедительным объяснять малое использование полифонических приемов в обработках именно протяжных песен лишь одним стремлением к живому и действительному контакту с домашним и бытовым музицированием. Здесь, по-видимому, было и определенное недопонимание роли полифонии для песенных обработок любой слушательской ориентации и излишняя боязнь якобы «сухих сложностей» и «премудростей» полифонического письма в целом. Во всяком случае, как бы ни истолковывать причины несомненного общего умаления полифонии в сборнике Чайковского [—Прокунина] «65 песен», само умаление не всегда способствовало успеху и своеобразию обработок протяжных песен лирического жанра, а наоборот, часто делало их менее выразительными и впечатляющими. Нам кажется необходимым отметить еще следующую интересную и даже несколько неожиданную черту: некоторые приемы полифонического и частично фактурного изложения, какие представляются нам столь

естественными и творчески оправданными в жанре лирической протяжной песни, появились в этом сборнике в обработках свадебных, хороводных, уличных, хороводно-плясовых песен. В этих жанрах определенный фактурно-полифонический прием (например, контраст напева и яркого подголоска, фактурное варьирование, мелодическое «опевание» характерного лада или каданса, имитационный штрих, как это имеет место в хороводной «Уж как и по морю», № 33 и других) получает иную качественную и экспрессивную трактовку: усиление подвижности, моторности, игровой танцевальности, веселья, бойкого юмора, шутки и т. д. Обидно лишь, что подобные приемы не нашли у Чайковского надлежащего места в богатом жанре протяжно-лирических песен. Если даже предельно высоко расценивать потенциальную силу воздействия народного напева, трудно объяснить (поскольку напев не оставлен монодийным) такое творческое самоограничение в отношении обработок именно протяжных песен, с их широким мелодическим дыханием, с их большой самобытностью.

Переходя к обзору образцов других жанров, мы предварительно повторим, что к яркой и полной дифференциации приемов обработки по жанровым признакам Чайковский в данном сборнике, видимо, не стремился (если только подобное требование возможно для композиторской индивидуальности его типа), хотя специфику жанра понимал и творчески достаточно конкретно на нее реагировал.

На этом основании мы более суммарно перечислим важнейшие из приемов обработки Чайковским русской песни во всех существенных жанрах, помимо протяжных.

Если почти все протяжные песни обрабатываются Чайковским как однокуплетные, если в уличных песнях встречаются образцы двухкуплетной структуры, то выход за пределы однокуплетности наиболее типичен для жанра хороводных песен, что вполне естественно и закономерно. Передать динамику хороводной игры или действия, создать впечатление бойкой и оживленной картины народного гулянья или пляски легче всего посредством неоднократного варьирования куплетов (ведь такова обычная основа многокуплетной песенной обработки). В данном сборнике Чайковского есть исключительно интересный в этом плане образец: хороводная «Как и селезень по реченьке» (№ 45). В первой, по темпу сравнительно умеренной части песни основная мысль излагается в различном фактурном варьировании шесть раз¹. Во второй же половине обработки — быстрой, вихревой, задорной — интересны в сопровождении фактурные контрасты, создающие впечатление предельного убыстрения, подкрепляемого и темповым

¹ Для большей точности отметим, что первое построение излагается «по частям» — вначале конечные четыре такта темы, в конце же первой части — начальный двухтактный унисон. Такое своеобразное изложение «в разбивку», прекрасно подготавливающее вторую половину обработки, мы считаем тоже любопытным приемом фактурного варьирования.

ускорением (имеется специальная ремарка композитора!). Находчивость в таком применении фактурного варьирования, характерное противопоставление двух половин, ясность динамического замысла — несколько нивелируются чисто гармоническими моментами, впрочем мало существенными. Исходя из того, что песни уличные иногда примыкают к протяжным, а иногда к хороводно-плясовым, мы считаем, что двухкуплетная основа в некоторых из них (например: «Я вечер млада», № 40, и «Солнце на закате», № 62) вполне понятна и без особых объяснений¹.

Нам кажется удивительным, что обработки именно хороводных песен выявляют, пожалуй, большую свободу и непринужденность в естественном пользовании различными тактовыми размерами, чем протяжно-лирические, для которых эта особенность причисляется к нормативным, типовым². По крайней мере, в песне «Давно сказано» (№ 19) мы встречаемся с редкой сменой такта в $\frac{7}{4}$ на $\frac{3}{4}$ (поровну — по три такта на каждый размер), в песне «Занька горюстайника» (№ 58) сменяются такты в $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$, постоянно в них переплетаются двух- и трехдольные такты. Кстати, переплетение двухдольности и трехдольности наблюдается и в жанре протяжных, например: «Собирался вор Ванька», № 22, «Ты взойди-ка, красно солнышко», № 32 и другие. Очень свежо, импровизационно звучит эпизодический семичетвертной такт в свадебной песне «На море лебедушка» (№ 4) среди плавно качающегося, медлительного шеститактового размера. Мы об этой свободе говорим здесь потому, что хотя ее первоисточник в самобытности мелодического дыхания самой песни, композитор и в процессе записи, и особенно в процессе художественной обработки может и подчеркнуть и затушевать эту особенность народной речи в зависимости от степени проникновения в мир народной песни. Еще раз повторяем, что самые радикальные смены «тактового дыхания» в обработках Чайковского не обусловлены кантиленностью протяжной песни, что говорит, помимо указанного

¹ Очень привлекательна обработка хороводной песни «Уж как и по морю» (№ 33) — она двухкуплетна, изложена средствами «изобразительной» фигурации и вполне отвечает образам беспокойно движущегося моря и грациозно плывущей лебеди. Вспомним, что эта песня фигурирует еще и у Балакирева (№ 3), и в «филипповском» сборнике Римского-Корсакова (№ 29), и в четырехручном сборнике Чайковского (№ 27). В этих трех образцах данная песня — однообразна, причем в яркости передачи образа моря последовательнее всего Римский-Корсаков, хотя основная творческая идея у всех от Балакирева. Особняком стоит обработка С. Ляпунова «Малое винограды» («Уж как по морю»; см. «Русские народные песни», № 26), так как в ее словесном тексте иные, былинные идейно-творческие акценты, хотя для образа моря во вступлении достаточно колоритно применен прием имитации или бесконечного канона в звукоизобразительном плане. За отсутствием места воздерживаемся от более детальной сравнительной характеристики этих песен, что вообще для творческих целей представляет задачу почтенную и перспективную.

² Среди медленных, протяжных хороводных песен нередки случаи переменных и пестрых (обычно семидольных) тактов. — *Прим. ред.*

выше, о высокой оценке мелодии, как таковой, в протяжных песнях.

Хотя полифонические средства в этом сборнике затронуты недостаточно широко вообще, их наибольшая творческая активизация опять-таки наблюдается в жанре хороводной и хороводно-плясовой (а частично и уличной) песни. При описании приемов обработки лирико-протяжных песен мы элегически сетовали на нарочитое отсутствие полноценных по дыханию подголосков или контрапунктов в их музыкальном тексте. Песенные обработки иных жанров подобными элементами богаче, причем сами новые мелодические голоса никоим образом нельзя назвать нейтральными в русско-экспрессивном смысле и их появление отнюдь нельзя связывать с академическими традициями: они даны живее, ярче, образнее. Вот, например, интересный подвижный басовый подголосок, с отдельными явными и замаскированными унисонами по отношению к партии голоса и с большой непрерывностью ритмического изложения («Молодец коня поил», № 56):

50 . Довольно скоро

Мо-ло-дец ко-ня по-ил, ко-ня во-ро-но-го. Ой

лен, ты мой лен, лен мой зе-ле-ный. Ко-ня

Для большей яркости впечатления подголосок этот должен исполняться штрихом легкого *staccato*. Несомненно увеличивая общую игривость и легкость звучания, этот подголосок делает

живыми и прозрачными гармоническими моментами; его жанровая характеристика не подлежит сомнению. Жаль только, что в последних тактах такое ритмическое движение прекращается, приостанавливается, хотя его выдержать до конца было вовсе нетрудно (в примере 50 мы выписываем нотами в скобках предлагаемый вариант).

В обработке хороводно-плясовой песни «У ворот, ворот» (№ 23) можно видеть скромно представленное полифоническое варьирование, сочетаемое с ладо-гармоническим, что мы показываем в приводимом образце:

Умеренно

51 У во - рот, во - рот, во - рот,

а)

Р

б) Ра - зы - гра - ли - ся ре - бя - та, рас - по - те - ши - ли - ся.

mf

Полифоническое варьирование здесь мы связываем с появлением игрового подголоска в басу при тех же мелодии и аккомпанементе. Гармоническое варьирование определяется сменой минора параллельным мажором с последующим возвращением в а-молл (закономерно для переменного лада).

Такое же эпизодическое варьирование полифонического плана мы усматриваем в заключении хороводной песни «Уж как и по морю» (№ 33): здесь и характерные для народной полифонии децимовые удвоения (А в примере 52), сменяемые комплексными удвоениями (А₁ в том же примере), здесь и уместно примененные имитационные штрихи (см. а и а₁ в последнем такте), здесь и варьирование, поскольку разделы А и А₁ в целом оказываются фактурно-полифоническими вариантами одного и того же раздела народной песни:

[Умеренно]

52

плы - ла ле - бедь сле - бе - дя - та - ми, со ма -

лы - ми со у - тя - та - ми.

К слову сказать, здесь дано очень живое и образное варьирование и более крупного плана, выявляемое сравнением первого и второго куплета в целом и совершенно ясное в отношении текстового содержания.

Сохраняя неизменным свое живое отношение к народнопесенным сокровищам, не делая из жанровой специфики определенного фетиша, стилистически объединяя обработки этого сборника общими экспрессивными демократическими тенденциями, Чайковский, естественно, мог допускать переброску приемов обработки, свойственных одному жанру, в другой, даже и не очень близкий и родственный (к примеру, протяжная и уличная песни). Поскольку в песенных интонациях нельзя искать полной, так сказать, «жанровой изолированности», поскольку в песнях данного жанра могут встретиться характерные попевки иного жанра, поскольку композитор может именно на эти последние обратить особое внимание, — постольку и возможна отмеченная переброска тех или иных приемов обработки из одного жанра в другой. Понятно, что она эстетически санкционируется лишь особыми условиями (характер напева, лад, темп, текст), без чего данный прием претерпевает то или иное экспрессивное (и, пожалуй, стилевое) «умаление».

Конкретизируя это общее положение, добавим, что некоторые из перечисленных приемов, облюбованных Чайковским для обработки протяжно-лирических песен, нашли применение не только в хороводных или свадебных, но и в улично-плясовых, более подвижных и метрически определенных (именно: изложение сопровождения арпеджиато, редкая смена гармоний при мелодической активности напева, фактурные черты и пр.). Благодаря ясности вопроса мы позволяем себе ограничиться отдельными примечательными деталями. В фортепианной партии обработки «уличной» песни «Сизый голубочек» (№ 37) есть следующие интересные по изложению и звучанию эпизоды (на слова: «... черны, личико его беленько»):



Вслушиваясь внимательно в общую звучность этих отрывков, мы без труда можем констатировать значительное сходство их с теми обработками протяжных песен, какие мы по их характерной вокальности, напевности причисляем к максимально чутким проникновениям Чайковского в старинную крестьянскую полифонию (ср. аннотации к примеру 49). Данный образец с его типичными чертами «удвоенного» народно-хорового двухголосия не является единичным, что и позволяет нам его регистрировать в настоящем разделе работы.

Очень просто, но убежденно и смело у Чайковского в различных по жанру обработках сменяется привычное гармоническое изложение мелодическими унисонами (в том числе и октавными). Как и в «переложениях» напевов протяжного жанра, так и в некоторых других появление таких унисонов эмансипируется от цезурной зависимости и делается свободной музыкально-речевой краской. В результате образуются интонации или покойного повествования (см. «солдатскую» «Ночи темны, тучи грозны», № 10), или сдержанного зачина (см. свадебную «У ключа, ключа текучего», № 52), или коллективного, дружного, единодушного завершения (см. уличную «Солнце на закате», № 62), или благодаря им возникает необходимая ладовая настройка (см. уличную «Сизый голубочек», № 37).

Зато в тех случаях, когда народный напев по своей яркой подвижности или же задорной бойкости теряет всякое соприкосновение с жанром протяжной песни, он получает у Чайковского весьма специфическую фактуру, находчивую по рисунку и инструментальную по общему характеру. Так рождаются острые (иногда

озорные) синкопы в сопровождении, легкие staccato аккордов, «балалаечные» переборы, иногда как бы прозрачные pizzicato, общее ритмическое оживление, которые мы наблюдаем в обработках хороводно-плясовых, уличных и одной свадебной песни («Виноград в саду цветет», № 28).

Впрочем, приходится вместе с тем отметить, что фактурная изобразительность, тембровые и ритмические замыслы в подобных обработках в целом сравнительно скромны, небогаты, почти ни в одной обработке не слышишь разнообразных тембров и красок подлинного оркестра (что, в частности, можно наблюдать в «50 песнях» Чайковского и в сборнике «100 песен» Римского-Корсакова). Можно предполагать, что и эта особенность определяется теми же демократическими чаяниями и расчетами, не допускающими излишнего усложнения технических трудностей при исполнении. Если фактурное варьирование, как уже констатировано, в этом песенном собрании заметнее других видов варьирования, то все же оно меньше по размаху и уступает разнообразию фактуры в четырехручном сборнике, что при огромной вообще изобретательности и мастерстве композитора надо считать преднамеренным.

Редкая по рисунку и изобразительности фактура сопровождения имеется в партии фортепиано песни «Зеленая роща во всю ночь шумела» (№ 36), которая, по-видимому, задумана для иллюстрации образа шумящей рощи, ночного прядения, веселого пира и т. д. Это заставило Чайковского оформить данную обработку простыми, но сравнительно общими (универсальными) по непосредственной экспрессии средствами фактуры (ритмико-гармоническая фигурация) и находчиво сделать последнюю остинатной.

В качестве детали мы считаем уместным отметить, что фактурная запись у Чайковского нам кажется неточной, и мы предлагаем свою, исполнительски более ясную и «звучащую», без какого-либо изменения текста Чайковского по существу. Для ориентировки и сравнения приводим первый такт ее в двух нотациях¹:

[Довольно скоро]

а) по сборнику

б) более точная

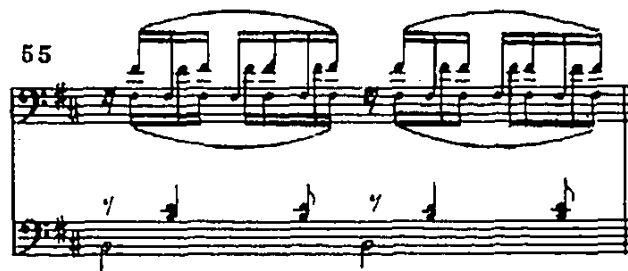
¹ Если допустить в данном конкретном случае желательность творческого вмешательства, то можно предположительно интерпретировать фактуру как конспективную запись оркестрового звучания по аналогии с № 6 из «50 песен» («Пряди, моя пряжа»), использованным во второй симфонии. Тогда второй ва-

Не имея намерения более подробно анализировать всю эту обработку, мы тем не менее добавим следующее: указанной общей экспрессии очень содействует большая подвижность баса во второй половине обработки, особенно впечатляющая после тонического органного пункта начальной половины и обычно приходящаяся на более действенные моменты текста (например, «пряди, моя пряха», «меня в гости звали» или: «во пиру пировати, гостей забавляти»).

Примеры острого или задорного синкопирования аккордов сопровождения, примеры на затейливые балаласчные «переборы» или кокетливый пляс, веселую игру теми же синкопами находятся и понимаются легко, и их можно здесь не цитировать, а лишь указать: № 7 — «Застучи, моя дубинка», № 23 — «У ворот, ворот, ворот», № 28 — «Виноград в саду цветет», № 40 — «Я вечер млада», № 47 — «Течет речка по песку» и финальная часть № 45 — «Как и селезень». Нам же остается только вспомнить, как настойчиво и решительно изгонялись Чайковским всяческие синкопы из обработок протяжных песен и как они, видимо, предусмотрительно приберегались для других песенных жанров в том или ином их экспрессивном применении.

Указанными чертами, собственно, и ограничивается все существенное и интересное в области полифонического и фактурного изложения песенных обработок второго сборника Чайковского. Для завершения этого подраздела мы возьмем на себя смелость высказать одно предположение, касающееся вопросов фактуры. Во многих обработках нередко даются широкие, многоголосные аккорды, мало подвижные в отношении ритма и, пожалуй, голосоведения. Такие аккорды, такое сопровождение почти всегда будет звучать на фортепиано недостаточно ярко и живо, благодаря понятной краткости его звука. Присматриваясь к деталям такого изложения песенного сопровождения, мы моментами чувствуем, что оно будет более на месте при исполнении его на аккордеоне или баяне. А вспоминая особенности изложения Чайковского для русской гармонии (то есть аккордеона), мы утверждаемся в возможности нашего предположения относительно исполнения

риант в примере 54 поддается еще и другой фактурной расшифровке, также не меняющей текста обработки по существу. — *Прим. ред.*



некоторых песен с аккомпанементом аккордеона (разумеется, неизвестно, имел ли Чайковский такие намерения) ¹.

Нам остается сказать еще немного о гармоническом языке, отметить интересные детали и сделать посильное обобщение.

В целом гармонический язык этого сборника обработок, не считая отдельных, иногда просто поразительных по находчивости и своеобразию оборотов, последований и штрихов, не так уж богат и характерен, как этого можно было бы ожидать при данном творческом задании от гения Чайковского. Гармонии часто однообразны, стандартны по функциональной логике, нередко просто дублируют традиционные гармонические формулы и кадансы. Аккорды, как правило, излагаются полно и потому моментами тяжеловесно (как приятна прозрачность звучания кадансов с неполной D—D без терции — в обработке уличной песни «Посею ль я конопельку», № 51). Модуляции — что более оправданно — в своем применении ограничены в сущности параллельными тональностями, ладовые искания сравнительно интенсивны, но, может быть, несколько случайны и т. д.

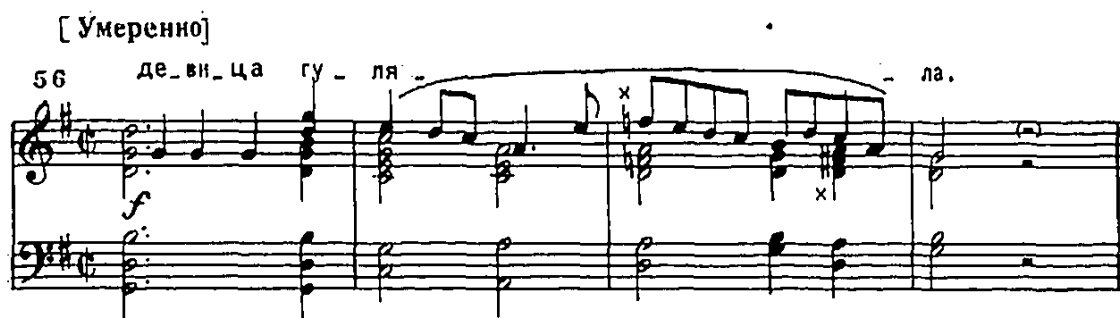
Впрочем, сформулированная в общем виде эта оценка гармонического языка «прокунинского» сборника Чайковского исходит уже из требований настоящего дня и учитывает эволюцию, которую пережило музыкальное искусство, и в частности гармоническая область, в творчестве русских композиторов после Чайковского. Оценка же действительных достижений Чайковского и его творческий вклад определяется указанием на тот уровень, который занимала эта область творческой работы во времена Чайковского, а также на индивидуальные черты подхода к народно-песенной гармонизации самого Чайковского, — без учета этих факторов оценка гармонического языка обработок Чайковского будет несомненно однобокой.

В самом деле с точки зрения практики народных обработок 70-х годов XIX века, многое в гармоническом языке Чайковского нужно признать проныцательным, тонким и прогрессивным как в четырехручном сборнике, так и в «прокунинском». Мы уже видели, как моментами выразительно и стильно Чайковский пользовался в последнем средствами натурального минора в самых разных планах. Мы демонстрировали отдельные (действительно,

¹ Если говорить о Чайковском, то в его произведениях, где используется либо имитируется звучание аккордеона (вторая сюита, «Детский альбом»), налицо как раз подвижность и четкость ритма и голосоведения. Что касается Прокунина, то вряд ли он рассчитывал в своих обработках на сопровождение песни аккордеоном, так как большинство музыкантов-любителей не симпатизировало этому инструменту (а любители гармоникки не были как правило музыкально грамотными). Остается, таким образом, вопрос о протяженном звучании широких аккордов. Для его осуществления, как кажется, нет необходимости в гармонике; достаточно вспомнить фисгармонию, довольно распространенную в быту. — *Прим. ред.*

только отдельные) находки в дорийском миноре (см. пример 45), указывали на систематическое внимание к переменному ладу и ладо-тональным сменам, основанным на его функциональной природе, наблюдали характерные и смелые соотношения функций в каденциях (в этой области Чайковский, по нашему убеждению, шел даже впереди Балакирева, моментами предвосхищая Римского-Корсакова и самобытные по краскам приемы подлинного народного многоголосия в достоверных записях будущего).

Сделаем к сказанному некоторые немаловажные добавления. Например, в песне (по жанру уличной) «Что по городу по Саратову» (№ 24) заключение интонационно и гармонически «обыгрывает» созвучия и последования, ставшие впоследствии естественными для так называемого «обиходного» мажора (термин введен А. Д. Кастальским), или, как его иногда по-другому называют, мажорного лада с «переменными ступенями»:



Само собой разумеется, подобная ладовая разновидность в те годы не была теоретически известна композиторам и исследователям песни и в обработку Чайковского попала исключительно в силу интуитивного проникновения в гармонические особенности напева (вдумчивая и стильная трактовка звука *фа-бекар*). Подчеркнем здесь лишний раз, что такая интересная деталь опять-таки дается в обработке не лирической протяжной песни!

Специального упоминания заслуживает и миксолидийский мажор, который (правда, нечасто) применяется Чайковским в песенных обработках «прокунинского» сборника. Можно, повидимому, считать, что Чайковский не старался акцентировать своеобразие такого лада, но, тем не менее, показывал его вполне ясно, достигая заключительной миксолидийской тоники иногда типичным мелодико-полифоническим изложением, а иногда и на основе плагальной каденции. Цитат новых не делаем, а отсылаем к примеру 53 (а1) и к обработке уличной песни «Давай-ка, хозяйюшка» (№ 57).

Конкретизируем на отдельных образцах ту свободную трактовку каденций и их функциональную взаимосвязь, о которой мы упоминали выше (и, в частности, на стр. 74 об интересном показе кадансов в протяжной песне «Я б желала себя вольной птичкой», № 9: первый каданс на III ступени, второй — на II сту-

псни). Нам кажется характерным здесь не только отсутствие в каденциях аккорда главных функций, но и своеобразно, на расстоянии показанное секундовое соотношение аккордов III и II ступеней, для песенной гармонии типичное. Эти кадансы при гибком интонировании десятитактового напева, сдержанного по характеру, приносят некий суровый колорит в общее звучание, который обычно так естествен в ладовых структурах, близких к дорийскому ладу. Другого типа секундовое соотношение аккордов в каденциях можно видеть в протяжной песне «Собирался вор Ванька-разбойник» (№ 22): VII натуральная — I, что вполне специфично для русского понимания натурального минорного лада.

Любопытен вид общей концовки в быстрой, разгульно-шутливой песне, по жанру уличной «Где ж ты была?» (№ 25) — именно на D_{III}, после доминантовой первой каденции. Терцовое соотношение — опять-таки «на расстоянии» — данных аккордов намечает контуры переменного лада (A—cis); но во втором (повторяемом в варьированной форме) предложении, которое и кончается унисоном, новый тонический центр явно смягчен, что делает все изложение более непринужденным, легким и «озорным» (тем самым дается яркое жанровое обогащение напева).

Можно, пожалуй, не распространяться о частых в обработках Чайковского случаях — завершении песни доминантой (безразлично, в виде полного аккорда или только доминантовой примы). Нам сейчас трудно усмотреть в такой концовке особую чуткость и стильность, но для того времени дело обстояло, конечно, несколько иначе. Возможно, что доминантовое заключение песенных обработок было интонационно удобно для почти неизбежных куплетных повторений песни, но вряд ли правильно объяснять его только этим. Здесь может идти речь о пересмотре тоник, как якобы единственной устойчивой функции лада, и о наделении большей или меньшей устойчивостью и других функциональных представителей, и в первую очередь D (а за ней S, S_{II}, TS_{VI}). С этой точки зрения мы связываем единой цепью данную черту обработок Чайковского с соответствующей практикой и Балакирева, и Римского-Корсакова, и Лядова (у последних тенденция на пересмотр роли главных функций выявлена радикальнее и прямолинейнее) и других. Не задерживаясь на данном вопросе (он вполне ясен), мы только укажем на потенциально интересную разновидность такого завершения — на фригийский каданс в заключении обработок. Любопытно, что если завершение на D вне фригийского оборота у русских классиков иногда и имеет русские черты или намеки, например: у Чайковского «Стой, мой милый хоровод» («50 песен», № 40), у Римского-Корсакова «Про Добрыню» («100 песен», № 6) и т. д., — то фригийский каданс обычно дается в самом традиционном виде, почти без русско-стилевых проблесков и мало индивидуально для различных композиторов. Для нас поэтому вполне понятно, почему фригийская каденция, заключающая свадебную песню «У ключа, ключа

текучего» (№ 52 в «прокунинском» сборнике Чайковского) почти текстуально повторяется в ряде аналогичных образцов у Римского-Корсакова, например, в песне «Как с-под зорьки, с-под зари» (№ 20 из «100 песен»), в песне «Ну-ка, кумушка, мы покусимся» (№ 50 оттуда же), в песне «Как при вечере» (№ 79, там же) ¹.

Для большей полноты и отчетливости представления о некоторых деталях гармонического языка сошлемся на новые образцы. В песне «Ах и вы солдатушки» (№ 53) ² наше внимание привлекает конец первого мотива на D, второго — на S_{II} и заключение четвертого такта, где эти функциональные моменты даются в непосредственном гармоническом соединении, без какой-либо цезуры и диатонично по существу:

Умеренно

57 Ах и вы сол - да - туш-ки вы у - ла - ны,

D S_{II}

В следующем примере (в концовке уличной песни «Солнце на закате», № 62) ³ очень четко показан переменный лад и нарочито выпукло акцентированы дорийские черты в гармонии: каждый куплет начинается с D мажора и кончается на S_{II} (унисоном), что при диатонике образует «на расстоянии» дорийский плагальный оборот. В последних двух тактах этот же оборот излагается слитно, на заметном мелодическом взлете, причем заключительный октавный унисон может быть истолкован по функциональным свойствам своим только как S_{II}:

[Умеренно]

58 се - ли дев - ки на лу - жок, и где му - рав - ка и цве - ток и

D S_{II}

¹ В последней песне некоторую свежесть и привлекательность в русском плане вносят интонационные ходы на протяженной субдоминанте.

² В примере 57 верхний голос сопровождения в первых двух тактах дублирует мелодию песни. — *Прим. ред.*

³ В примере 58 верхний голос сопровождения с незначительными ритмическими упрощениями дублирует мелодию песни. — *Прим. ред.*

Если, изучая у Чайковского каденции с их функциональными особенностями, мы безусловно имели право (особенно при учете исторической перспективы) говорить о ряде проициательных и смелых деталей в его гармоническом языке, то переходя к логике и порядку самого аккордового движения или последования, мы, к сожалению, вынуждены констатировать достаточную трафаретность и малую характерность (за теми или иными счастливыми исключениями). В этой области Чайковский как бы останавливается на полдороге, не делая пусть тактичных, но постоянных экспериментов, и, естественно, несколько уступает представителям «могучей кучки», которые и в большей степени, и раньше осознали отдельные особенности функциональной логики в русском плане.

В «прокуйинском» сборнике несколько стандартные гармонические последования обрстаются почти в одинаковой мере во всех жанрах, хотя, разумеется, в обработках песен лирических, протяжных, свадебных и особенно при типичной полифоничности общего изложения гармонический язык чаще подпадал под благотворное воздействие мелодического начала и, естественно, легче отыскивались стилистически нужные обороты и последования (что тезисно уже отмечалось выше).

Поэтому поверхностный взгляд на гармонические черты обработок может даже не заметить отдельных, разбросанных интересных и ценных деталей в гармонии, поскольку привычные аккорды и созвучия, их корректные сочетания и последования оказываются явно доминирующими. Чайковский почти не вышел за пределы терцового строения аккордов, избегал аккордов без терции, в сущности, без ограничения применял D_7 в различных традиционных последованиях и оборотах, лишь эпизодически использовал характерные для народного многоголосия секундо-терцовые последования, ближе к школьным нормам и образцам трактовал соотношение аккордовых и неаккордовых звуков и т. д.

Будучи заинтересованными в регистрации всяких существенных для русской гармонии деталей и намеков, мы считаем необходимым отметить дополнительные образцы. Так, в хороводно-плясовой песне «У ворот, ворот» (№ 23) встречаются созвучия или аккорды сравнительно необычного вида (обозначены крестиком):

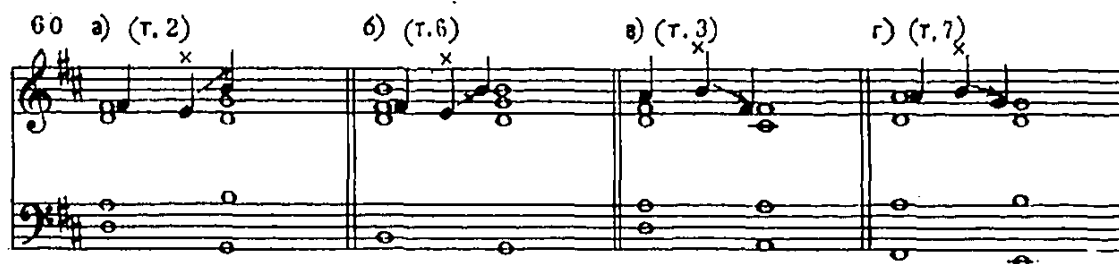
[Умеренно]

59 ах! Ду - най мой, Ду - най, ве - се -



Как рассматривать данное своеобразное созвучие с его доминантовой, очевидно, сущностью? Можно считать его D с задержанием, свободно разрешаемым, а можно признать его и новым видом аккорда квартового строения — так настойчиво и решительно он преподносится композитором в качестве специфического и самодовлеющего звучания. Во всяком случае, пройти мимо этой детали гармонического письма недопустимо.

В обработке хороводной песни «Взойди, взойди, солнце» (№ 44), в которой композитор вообще удачно пользуется гармоническим варьированием, бросаются в глаза смело, пожалуй, даже остро гармонизованные выразительные мелодические скачки. Как правило, скачок делается от неаккордового звука, который в партии голоса остается неразрешенным. Вместе же со звучащим аккордом этот неразрешаемый звук образует в гармонии усложнения пентатонического плана:



Как видно из схемы, приводимые случаи свободного обращения с неаккордовыми звуками создают не только своеобразные по экспрессии гармонические звучания, но и приближают гармонический язык обработок Чайковского к стилю петербургской школы (особенно характерен в целом вариант б (явно предвосхищающий типичные особенности языка Римского-Корсакова и его последователей)).

Приведенная характеристика гармонического языка Чайковского, с его плюсами и минусами, будет опять-таки не вполне верной, если мы обойдем те индивидуальные творческие задания, какие ставил себе композитор в работе над народными русскими песнями. Мы уже говорили, что Чайковский в своем «прокунином» собрании песен исходил не только из стремления отыскать стильные и выразительные приемы для старинной крестьянской песни, не только из культивирования далекой песенной старины, но и из явно выраженного намерения — приблизить старинный фольклор к современному народному творчеству, отыскать общие идейные и художественные начала в крестьянском, мелкопоместном и городском фольклоре, способствовать взаимопрониканию и взаимодействию всех названных русел народного творчества и — *coirso*¹ — расширить социальный охват, на который может пре-

¹ Тем самым (итал.) — Прим. ред.

тендовать народное творчество вообще. Сошлемся здесь на прекрасные слова Б. В. Асафьева, какими он характеризует индивидуальные особенности «прокунинского» цикла народных обработок: «Очень интересно подошли к этой проблеме (то есть к гармонизации, обработке песен. — С. Е.) в начале 70-х годов Чайковский с Прокуниным. Напевы песни поддержаны в сопровождении типичными для эпохи интонациями городского мещанского романса и песни, а также интонациями уличного фольклора. Это, так сказать, тип реалистической гармонизации, по всей вероятности, инстинктивно найденной. Тут нет искусственности, нет нарочитого желания подделаться под деревенские интонации, вообще нет приспособления. Просто: песня дана в сфере звучаний городского фольклора эпохи. Этой своей документальностью и ценен данный сборник¹. Вообще нужно сказать, что Чайковский, более чем кто-либо из композиторов, его современников, запечатлел инстинктивно в своей музыке интонации городского фольклора 60—70-х годов, включая и цыганскую песню. В этом фольклоре деревенские песенные интонации слились с тонико-доминантовой сферой простейшего «гитарного» сопровождения, к которой привык слух, и с мелодическими оборотами городского сентиментального романса и начавшей вырастать фабрично-заводской песнью... Чайковский метко схватывал самые характерные обороты среди наиболее живых песенных интонаций улицы и мещанской среды своей эпохи...»².

Тенденции подобного плана в русской музыке можно было наблюдать и гораздо ранее. В первой половине XIX столетия они, пожалуй, несколько активизировались, что особенно ясно видно из быстрого переиздания популярного сборника «Русские народные песни» Даниила Кашина. В своем сборнике талантливый народный самородок трактовал песню скорее как чувствительный романс, иногда даже с повышенной эмоциональностью, близкой к надрывности. В указанном смысле особенно показательна обработка песни «Уж как пал туман». Написанная в типичном гармоническом миноре, с подчеркнутым обыгрыванием вводного звука, с привычными, классическими гармоническими последованиями (несколько инородным выглядит в ней фригийский оборот с гармониями переменного лада), в некоем хоральном изложении, — эта обработка в первую очередь воспринимается как проникновенно-выразительный городской романс при весьма отдаленных связях с крестьянским фольклором. В том же плане обрабатывает народные песни А. Л. Гурилев³.

¹ Мы считаем, что ценность и значение прокунинского сборника не ограничивается «документальностью» — С. Е.

² Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968, с. 106—107.

³ Гурилев А. Сорок семь избранных народных русских песен для голоса и фортепиано. М., 1928.

Продолжая эти исторические экскурсы, мы укажем на связь приемов обработки Чайковским народных песен с наиболее ходовыми приемами изложения русской бытовой песни и романса второй половины прошлого века. Так, например, не раз уже отмеченный нами в песенных циклах Чайковского прием изложения несложными синкопами оказывается очень распространенным и в музыкальном творчестве бытового романса того времени — его можно видеть в сопровождении романса «Колечко» П. И. Бахметьева, романса А. И. Дюбюка «Много добрых молодцов», романса П. П. Булахова «Колокольчики мои» и многих других.

Точно так же традиционным сделался и прием изложения арпеджиато, но не в архаическом его применении, а в приближении к городскому «гитарному» аккомпанементу, как, например, в романсах П. П. Булахова «Тройка», «Свидание», романсе С. И. Донаурова «Ожидание», «Цыганская песнь Земфиры» Вл. И. Кашперова и других. Особенно остро, хлестко и задорно звучали обычно синкопированные аккорды арпеджиато, применяемые в соответствующих случаях — см. бойко удалую песню Дюбюка «Ах, мороз, мороз» (слова Иваненко), темпераментную и стильную «Цыганскую песню Земфиры» Кашперова, речитативно-проникновенный романс Дюбюка «Сердце, сердце, что ты плачешь?» и т. д.

Довольно широко применялся (как и в песенных обработках Чайковского) натуральный минор, но его архаические корни явно смягчались. Поэтому он трактуется сравнительно свободно и не чуждается самой ходовой гармонической последовательности (t—s—d—t). Можно в качестве конкретного образца назвать здесь романс Г. А. Демидова «Мой хороший, мой пригожий» (и, в частности, в нем отрывок на четыре четверти), песню «Серп» Л. Д. Малашкина (на слова А. Кольцова) и т. п. Мы считаем целесообразным даже дать цитату из последнего песни-романса, где натуральный минор функционально трактуется и более специфично и вполне гармонически стандартно (s—d—t), к чему уже практика тогдашнего бытового музицирования вполне приспособила и подготовила слух:

[Andante con gran espressione]

61 Ах, не пти-ца там ле-тит по не-бу: то

d s t s d t

От разноликого натурального минора — прямой путь к фригийским оборотам или каденциям. В первую очередь фригийский

оборот в русском романсе встречается в мелодии, образуя проходящие звуки различного экспрессивного плана и по-разному мелодически подготовленные. В качестве типично гармонического явления фригийская каденция в музыке интересующей нас эпохи чаще применяется в неполном виде (начало упоминавшейся уже песни Малашкина) или же с некоторыми усложнениями в гармонии (см. заключительный раздел в песне Земфиры Кашперова — *piu lento, cantando*; на слова «как ласкала его» фригийский каданс имеет яркую альтерированную DD на месте минорной S. Обидно, что иногда даже эти робко найденные, характерные штрихи натурального минора или фригийского оборота бледнеют от нехоты, по инерции примененного созвучия (особенно кадансового квартсекстаккорда, что не раз, к примеру, попадает в той же песне Малашкина).

Отражением традиций бытового романса мы считаем в обработках «прокунинского» сборника Чайковского и их куплетную форму, и варьирование изложения, главным образом, средствами фактурно-гармоническими (а не полифоническими). Действительно, для бытового романса в определенной степени типична куплетная форма, и особенно характерна гармоническая и фактурная вариантность изложения на преобладающей основе мажорно-минорной переменности¹.

Наконец, нужно подчеркнуть соприкосновение «прокунинского» сборника со сферой бытового романса в музыкально-тематическом отношении, вполне объяснимое и понятное в условиях русского бытового музицирования, в которой и песня, и романс не существовали обособленно, находясь в тесном идейно-художественном и стилевом взаимодействии. Для иллюстрации этой мысли сошлемся на основную тематическую ячейку песни популярного композитора того времени В. Т. Соколова (1830—1890) «Зашумела, разгулялася» и на начальную попевку хороводной песни из «прокунинского» сборника «Ой, утушка, моя луговая» (№ 63).

а) Песня Соколова
Andante

62 За - шу - ме - ла, раз - гу - ля - ла - ся

¹ Прогрессивная для того времени традиция очень крепкой или единственной опоры на параллельный мажорно-минор со временем может сделаться уже вредной и тормозящей развитие музыки; в частности, по нашему мнению, с ней связаны неудачи в области советской песни.

б) Прокунинский сб.
Скоро



Совершенно очевидно, что констатируемая общность мелодико-тематического материала здесь не адекватна цитированию песенных интонаций и попевок; к тому же общий экспрессивный замысел песни В. Т. Соколова совершенно иной по идее.

Закругляя эти историко-стилистические экскурсы, мы резюмируем: нам в них особенно ценна и нужна документация, подкрепляющая указания на общность или преемственность именно технологически-композиционных приемов бытового русского романса и обработок народных песен Чайковского, ибо вопрос о мелодико-тематической общности этих музыкальных явлений проще и яснее.

Своеобразный мелодический синтез, или сплав, в музыкальном языке обработок Чайковского старинных народных попевок с живыми интонациями бытового романса (и вообще современного городского фольклора) и стремление композитора к общности в фактурно-композиционных приемах их изложения или развития объясняют все те гармонические особенности, какие мы выше устанавливали при анализах и обобщениях. В соответствии с этими тенденциями обработка песни и в гармоническом, и синтаксическо-структурном отношении явно упрощалась, приближалась к более привычному ладо-функциональному распорядку несколько европейского толка, может быть, теряла отдельные черты неповторимой самобытности, «от обратного» выявляла свои новые закономерности, но, пожалуй, получала зато более широкий резонанс в жизненно-социальном смысле, что для искусства вовсе немаловажно. Поэтому, когда мы выше фиксировали внимание на отдельных досадных оплошностях, «стандартности» гармонического языка Чайковского, мы отмечали только одну сторону данного явления и связывали ее с общим процессом нахождения стилистически верных путей в обработке песенного материала. В этом процессе имела место своя логика и постепенность, поскольку народно-песенное своеобразие постигается не сразу и вполне композиторски-индивидуально. Потому достаточно правомочны и отдельные стилевые этапы и непрерывные искания, документирующие неудовлетворенность отдельными стилевыми достижениями. «Оплошности», промахи и просчеты в ладо-гармонической речи песенных обработок Чайковского мы отчетливо

воспринимаем сейчас еще и потому, что нам известна стилистически более верная и тактичная творческая концепция Римского-Корсакова и Лядова. Как замечает Б. В. Асафьев, «в пылу борьбы, в течение времени, когда сочинял Чайковский и параллельно устанавливала свой стиль Могучая кучка, можно было противопоставлять подлинный русский стиль одним европейскому эклектизму (мы бы эти слова поставили в кавычки. — С. Е.) Чайковского. Теперь пора установить равноправность «русских стилей» в отношении их исторической последовательности»¹.

Так как песенную самобытность во всех ее проявлениях «наро-чито... никто не калечил»², то и на стилистические особенности гармонического языка Чайковского с его активом и пассивом нужно смотреть, во-первых, с точки зрения общей эволюции русского музыкального стиля, и, во-вторых, с точки зрения демократических задач и принципов, которыми руководствовался композитор в данной области творческой работы (понятно, что это не освобождает исследователей от критики действительных ошибок или неудач Чайковского).

Мы считаем своевременным дать посильное истолкование факту малого внимания композитора к песенным образцам таких исключительно оригинальных жанров, как былина, эпическая или героическая песня, старинно-обрядовая. Песни эти сохранили почти в первобытном виде колорит далекой старины, уберегли свою особо яркую самобытность и выказали мало «готовности» к творчески-стилевому взаимодействию с более поздними жанрами народного творчества. Не отказываясь от демократических стремлений и не делая кумира из культа древности и старины, Чайковский, естественно, не имел внутренних идейно-творческих предпосылок для более глубокого интереса к песням этих жанров³. Для подтверждения этой мысли, но с другой стороны, напомним, что как раз наоборот — особое внимание Римского-Корсакова к песням седой древности содействовало становлению характерных русских элементов в его музыкальном стиле, каковые создали особую эпоху в русском музыкальном творчестве.

¹ А с а ф ь е в Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970, с. 152.

² Там же, с. 153, сноска.

³ Затронутый здесь вопрос очень сложен. Частично о нем уже шла речь в предисловии. К ярко самобытным жанрам русского музыкального фольклора необходимо отнести еще свадебные, протяжные, хороводные песни (песням городской традиции тоже нельзя отказать в оригинальности). Чайковский испытал явное влияние этих старинных и самобытных жанров. Среди использованных им народных мелодий встречаются две веснянки, напев украинской думы — героико-патриотической песни. Наконец, древние песенные жанры (например, календарные) в некоторых областях (Смоленская, Брянская) не только творчески взаимодействуют с позднейшими видами народного творчества, но и накладывают на них заметный отпечаток. Для характеристики специфических черт творческого мышления Чайковского особенно важно не то, что претворено, а то, как это делалось. Но подобный вопрос — тема специальной разработки. — *Прим. ред.*

В изучаемом сборнике Прокунина — Чайковского мы считаем необходимым обратить внимание еще на некоторые примечательные моменты.

Во-первых, приведем интересный образец варьирования (и фактурного, и ладогармонического), которое отдельными чертами своего изложения очень близко подходит к индивидуальному почерку Чайковского и которое не требует новых комментариев и анализов (величальная «Виноград в саду цветет», № 28):

63 [Скоро]

А я - го - да, а я - го - да по - спе - ва - ет,

я я - го - да, а я - го - да по - спе - ва - ет.

Во-вторых, попутно остановимся на обработке фабричной песни, единственной представительнице этого жанра во всем цикле («Течет речка по песку», № 47). Короткая по дыханию мелодия (шеститактовая с «парными» повторениями), с отчетливым дроблением $(2+2) + (1+1)$, со следами небольшого варьирования, с октавным диапазоном (он ограничен сверху и снизу V ступенью) гармонизована композитором исключительно двумя функциями: D — T (не считая одного проходящего звука VI ступени), но с «игривыми переборами» аккордов (близкими к гармошке и балалайке) и со скромным, но находчивым фактурным варьированием. Ее шутливо-удалой характер, сочетание песенного начала с элементами скороговорки, нарочитое *diminuendo* от *f* до *pp* на фоне некоторой фактурной пестроты (в песне даны, в сущности, три вида фактуры, хотя они и связаны приемами варьирования) — все это, по нашему мнению, воссоздает облик городской фабричной частушки. И мы

считаем заслугой Чайковского, что он не пренебрег этим новым фольклорным жанром, дал ему место в своем сборнике и наметил приемы, подходящие вообще к обработкам частушек¹. Даем для иллюстрации небольшую цитату из второй половины обработки и отсылаем к любопытному авторскому примечанию, свидетельствующему о робком стремлении Чайковского преодолеть «лимиты» куплетной формы².



В-третьих, с удовлетворением регистрируем дополнительные, условно выражаясь, «поджанровые» черты или нюансы в отдельных обработках, идущие как от народнопесенной специфики и образности, так и от тематики и эмоций бытового романа. Базируясь на немногих жанрах первоисточника, Чайковский в аспекте творческой и экспрессивной ориентировки наметил следующие жанровые новообразования³: «думу» (№ 50 — «Не белы-то снега», № 54 — «Вылетала бедна птичка», обе — на основе протяжной песни), «жалобу-причитание» (№ 12 — «Матушка, да и что же в поле пыльно» — свадебная, 38 — «Как по речке по Волге» — протяжная), «повествование-рассказ» (№ 6 — «У князя Волхонского», № 4 — «При долинушке стояла», № 10 — «Ночи темны», используя две протяжные и солдатскую песни), своеобразную «колыбельную» (№ 5 — «Не летай же ты, сокол» и 48 — «Хожу я гуляю» — на основе свадебной и хороводной), «частушку» (№ 47 — «Течет речка по песку»), «прибауточную» (№ 61 — «Между двух белых березок» на базе уличной, причем в обработке дана легкая трехголосная

¹ Все указанные черты очень свойственны именно шуточной фабричной песне. От частушки ее отличает вид стиха (7+7 слогов, вместо 8+7 в частушках и 8+8 — в страданиях), дробление ритмической доли вдвое (ритмика частушек — равнодлительна), функциональная формула (очень распространенная последовательность в частушке — S — T — D — T), наконец, характер мелодического рисунка, не вполне свойственный частушке. Что же касается приемов обработки, то часть их вполне подходит для сопровождения к частушке. — *Прим. ред.*

² «В 6-м куплете при слове «спит» аккорд этот должен быть взят не громко, а, напротив, едва слышно»; место, к которому Прокушин сделал это примечание, в примере отмечено звездочкой. — *Прим. ред.*

³ В обозначении указываемых «новообразований» жанровые термины употреблены автором явно метафорически. — *Прим. ред.*

фактура, единственный раз появляющаяся в данном сборнике) и т. д. Подобные жанровые черты, несомненно, типичны для живого и непосредственного отношения Чайковского к народнопесенным материалам.

В-четвертых, констатируем, что в «прокунинском» сборнике (как и в четырехручном) Чайковский нигде не дал ни вступлений, ни связок между куплетными повторениями, ни заключений подытоживающего характера: он старался лишь трактовать, обрабатывать данный песенный материал, но не делать к нему каких-либо индивидуальных тематических дополнений, не примешивать к народным напевам собственные темы и мелодии, хотя бы и вдохновленные, и порожденные песнями. И даже в тех случаях, когда в сопровождении образ выявляется главным образом в звукоизобразительном плане (как, например, в № 33 — «Уж как и по морю» или № 36 — «Зеленая роща») и где так естественно было бы эту поясняющую звукозапись услышать до вступления напева или же, как напоминание, по его окончании, Чайковский снова воздержался от всяких вступительных и заключительных разделов. Таким образом, чисто масштабное развитие у Чайковского (не часто встречающееся в обработках) осуществляется лишь в структуре куплетного варьирования, а не в каких-либо симметричных формах или им подобных.

Таким образом, представляя собой в целом и приемах изложения нечто единое, музыкальный язык народных обработок Чайковского в «прокунинском» сборнике, однако, достаточно сложен и разнообразен по своему генезису, и в нем нетрудно видеть наслоения, характерные для русско-стилевых исканий композитора (претворение старинного крестьянского фольклора, отражение и воздействие бытового музицирования, становление собственного индивидуального музыкального языка, дифференциация средств музыкального языка, дифференциация средств музыкальной выразительности и пр.).

Закljučая главу, коснемся попутно вопроса об исполнительской пропаганде данного сборника в нашей концертной и педагогической практике. Для этого, естественно, должны отбираться наилучшие образцы; некоторые из них мы предлагаем исполнять в транскрипции для струнного квартета, разумеется, при соответствующем фактурном и экспрессивном замысле обработки. Например, песни «Со венком я хожу» (№ 26) и «Хожу я гуляю» (№ 48) могут стильно и выигрышно звучать с квартетным сопровождением и без всякого «варьирования» авторского текста и плана. Понятно, возможны и другие инструментальные составы.

Кроме того, очень целесообразной и плодотворной представляется идея (она проверена на моем личном концертном опыте) создания из песенных образцов этого цикла небольших сюит — по три — пять номеров различного жанра и темпа. Намеки на такие своеобразные маленькие сюиты кое-где дал сам Чайковский (см., например, As-dur'ную «сюиту» из номеров 54 — «Вылетала бедна

птичка», 55— «Как у наших у ворот», 56— «Молодец коня поил»), но их нетрудно составить самостоятельно. Предлагаем следующие конкретные проекты «внутренних сюит»: а) «трехчастная» сюита из № 16 («Во бору-то, во бору»), 18 («Уродилась сильная ягода в бору»), 19 («Давно сказано»); б) такая же сюита — № 22 («Собирался вор Ванька-разбойник»), 23 («У ворот, ворот, ворот»), 25 («Где ж ты была»); в) «четырёхчастная» — № 37 («Сизый голубочек сидел на дубочке»), 44 («Взойди, взойди, солнце»), 47 («Течет речка по песку»), 46 («А снег тает»).

V

В соответствии со значением третьего, «мамонтовского», народнопесенного сборника Чайковского — о нем будет сказано меньше. Этот сборник получил наименование «Детских песен», что, естественно, должно было отразиться на выборе песен и на приемах их обработки и изложения. С другой стороны, нам кажется необоснованным искать в этом сборнике совершенно новые принципы подхода к песенному материалу сравнительно с двумя предшествующими, но определенные «инакости» в деталях несомненно будут. Кстати подчеркнем, что мы ориентируемся только на первую тетрадь, ибо вторая тетрадь не была до сих пор опубликована и, таким образом, не могла попасть в поле зрения нашей работы¹.

В интересующем нас сборнике Мамонтовой — Чайковского «Детские песни на русские и малороссийские напевы» мы встречаемся с понятным изменением тематики и сюжетики. В полном соответствии с нормальными требованиями детского возраста, восприятия и психологии появляются песни и обработки о птицах («Птичка», «Синичка»), о животных, об окружающей природе («Ивушка», «Речка»), отмечаются впечатляющие моменты различных времен года (среди них преобладают светлые, весенние образы: «Перед весной», «Весной», «Летом», «Осенью», «Зимой»), не забываются воспитательно-трудовые начала и навыки («Дровосек», «Садовники», «Эй, ухнем»), моментами прозвучит шутка, незлобивый юмор («Козел», «Жур-журавель»), кое-где мелькнет сказка с ее привлекательной фантастикой и ненавязчивой дидактикой («Грибы», «Синичка»), в простых интонациях развернутся всякие рассказы-происшествия из мира животных и птиц («Воробы и кошка»), или проникновенно, углубленно предстанет та или иная лирическая эмоция («Ой, утушка луговая», «Вниз по матушке по Волге») и пр.

¹ Напоминаем читателю, что данная книга писалась в 1948 — 1949 годах, а 61-й том Полного собрания сочинений Чайковского с публикацией второй тетради вышел из печати только в конце 1949 года, то есть после завершения С. В. Евсеевым всей основной работы над рукописью. — *Прим. ред.*

В связи с этими особенностями текстового содержания и эмоциональной настроенности, моменты жанровой характеристики отступили несколько на второй план. Думается, что в музыкальном языке этого цикла, ориентирующегося на русские и украинские напевы, основной акцент делается больше на отыскании выразительных простых и доходчивых для детского восприятия приемов обработки песенного материала, чем на ярком стилевом дифференцировании специфических черт русского и украинского фольклора. Поэтому не вызывает удивления, что здесь Чайковский в национально-стилевых изысканиях проявил меньше глубины и целеустремленности и, пожалуй, не продемонстрировал новых образцов постижения народнопесенной самобытности, а моментами даже как-то сблизил украинскую и русскую песни, тактично нашел общие черты в их языке и стиле¹. Сравним украинскую песню «Жур-журавель» (№ 1), в которой без труда обнаруживаются типичные для русской гармонии обороты и последования, с русской песней «Вниз по матушке по Волге», в которой — в свою очередь — мягко, «по-украински» трактуется гармонический минор².

Мы надеемся, что после сделанных предварительных замечаний читателю будет совершенно ясно, что мы из музыкального текста этого сборника не сможем извлечь достаточное количество ярких образцов в интересующем нас плане, но все заслуживающее внимания мы постараемся отметить.

Очень показательно, что в поисках желанной простоты и ясности Чайковский сделал большой упор на простой периодичности, равнодлительности и даже квадратности в метроритмической структуре своих обработок и только, в сущности, эпизодически «обыграл» иные структурные разновидности. К таким исключениям мы отнесем: 1) обработку песни «А мы землю наняли» (№ 10) с ее повторными трехтактами; 2) песню «Грибы» (№ 15) с относительной неравнодлительностью первого и следующих куплетов; 3) обработку песни «Вниз по матушке по Волге» (№ 17), которая уложилась в свободный семитакт; 4) песню «Дровосек» (№ 19) — трехтактового дыхания; 5) песню «Кошка» (№ 20) — того же структурного порядка, но более широко и вольно трактованного (15+12+12 тактов), и 6) песню «Козел» (№ 23) с робкими попытками преодолеть некоторое однообразие квадратной структуры. Этот перечень с очевидностью свидетельствует о малом внимании ком-

¹ Вопрос о взаимодействии или синтезе русской и украинской песни, о роли русской музыкальной культуры в истории украинской музыки, о значении украинской песенности для музыкального стиля ряда выдающихся русских композиторов (Даргомыжский, Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев и другие) заслуживает особого и специального рассмотрения, но, понятно, не в этой работе.

² Непосредственно вслед за обработками первой тетради мамонтовского сборника (май 1872 г.) Чайковский сочинял вторую симфонию, в первой части которой использован, по свидетельству Н. Д. Кашкина, украинский вариант песни «Вниз по матушке по Волге». — *Прим. ред.*

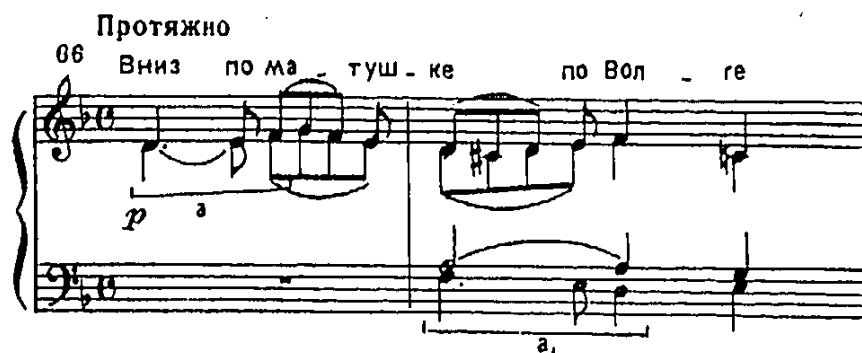
позитора в этом сборнике к жанру протяжных песен с их большой свободой и необычностью мелодического дыхания (вполне ли это объясняется адресовкой к детской специфике — нам не ясно) и вообще к специфическим особенностям русского мелодического развития. Необходимо пояснить, что сам по себе песенный материал с уже сложившейся мелодией и структурой безусловно связывает композитора, как-то диктует свою волю, но все-таки относительно: при наличии творческой фантазии и соответствующего замысла композитор всегда может найти убедительные пути и средства для того, чтобы изменить, обновить, индивидуально переосмыслить данную структуру (а особенно равнодлительную и квадратную) именно в мелодико-каптителном плане. Сошлемся хотя бы на один конкретный образец: песня «Исходила младенька» существует в «расшифровке» Чайковского («50 песен», № 1) и Римского-Корсакова («100 песен», № 11) и у каждого композитора по-своему: переводя все изложения на общий, единый размер (то есть $\frac{3}{4}$), мы установим, что у Чайковского песня укладывается в четырнадцатитактовый период, у Римского-Корсакова — в шестнадцатитактовый при тех же интонационных оборотах. Разве этот случай не показателен для излагаемого вопроса?¹

Стремление к простоте, доступности и, так сказать, привычности в изложении музыкального материала вообще и его отдельных элементов в частности сказывается еще и в некоторых других моментах обработок Чайковского. И в этом сборнике роль полифонии, полифонических приемов также совершенно незначительна и случайна, как и в «прокунинском» собрании песен: можно указать лишь штрихи отнюдь не решающего значения. Например, в песне «Перед весной» (№ 13), использующей мелодию «Заиграй, моя волынка», в сопровождении проходит подголосок, выводимый ритмически и интонационно из напева и в дальнейшем преобразуемый чисто хроматически для басовых последований (см. в нижеследующем примере отрезки а, а₁ и а₂):



¹ Приведенный пример с песней «Исходила младенька» не может служить бесспорным основанием для сравнения методов обработки Чайковского и Римского-Корсакова: просто оба композитора точно придерживались использованных источников. Чайковский обработал запись Вильбоа, а Римский-Корсаков — запись Мусоргского. Обе записи, несколько различающиеся между собой, сделаны от одного лица: популярного чтеца и автора сценки из народного быта И. Ф. Горбунова. — Прим. ред.

Оживляя и обогащая скромным варьированием общую звучность и несколько, может быть, развитие, показанные подголоски никаких новых композиционно-технологических проблем не открывают. К подобным же деталям полифонического изложения мы относим удачную имитационную реплику в начале песни «Вниз по матушке по Волге» (№ 17), получающую некоторые отголоски в конце (в пятом такте):



При такой роли полифонических приемов изложения наблюдающееся в сборнике Мамонтовой — Чайковского варьирование осуществляется, разумеется, не полифоническими средствами, а мелодико-ритмическими, гармоническими и фактурными, причем и они нешироко представлены. Все это способствует сохранению ясного и живого ритма и не затемняет изложения какими-либо сложными «двухплановыми» деталями, трудными для детского музицирования и восприятия. Однако нам кажется, что находчиво примененные и яркие полифонические приемы (на которые Чайковский такой мастер) всегда могут дойти до детского сознания и уха, как, несомненно, и многие полифонические тонкости и находки из четырехручного сборника Чайковского, столь богатого подобными стилистическими изысканиями и достижениями.

«Мамонтовский» сборник Чайковского не отступает от своих предшественников и в отношении трактовки роли вступлений, разнородных связей и заключений (дополнений), несмотря на то, что такие вводящие или поясняющие моменты психологически (а не только музыкально) вполне уместны в детском репертуаре и в практике детского музицирования — домашнего и школьного: ведь иногда так необходимо возбудить в ребятах фантазию, создать и поддержать настроение, сделать особо рельефным музыкальный образ!

Музыкально-психологическое контактирование с особенностями детского восприятия в этом сборнике Чайковского проявилось не только в простоте общего музыкального изложения, ясности и живости метроритма, в преобладающей бодрости мыслей и настроений, но и в программной изобразительности. Тонко чувствуя любовь и склонность детей к конкретной характеристике образов, Чайковский почти все, что можно, излагает средствами музыкальной изобразительности и воздействует на детскую психику яркой

звукописью. Так появляются в обработках музыкальные образы бегущей, «играющей» речки, подвижного хоровода-игры, веселого «мудрого» чирикания, смешного и неуклюжего журавля, осеннего застывания природы, бодрого весеннего пробуждения, тяжелого трудового действия и т. п. Все такие изобразительные детали, однако, не выпирают нарочито, не выделяются искусственно и тенденциозно, а входят в текст изложения согласованно со всеми другими компонентами музыкальной речи и воспринимаются как один из характерных штрихов музыкального образа.

Названные творческие установки, на наш взгляд, сделались для сборника главенствующими и потому несколько ослабили внимание композитора к специфике народного гармонического языка. Поэтому гармонические искания и достижения данного сборника более чем относительны и не стоят на уровне двух предшествующих песенных сборников. Прежде всего бросается в глаза большая, быть может, излишняя приверженность к привычным, обыкновенным, но освященным школьными традициями, гармоническим последованиям и оборотам, мало свойственным ладо-функциональной природе народного многоголосия. Не способствует национально-русской характерности и явно гармоническая трактовка созвучий, аккордики (без достаточного учета мелодической распевности). Наконец, стилевую самобытность гармонического языка нейтрализует и сравнительно узкий круг стереотипных аккордов и их почти всегдашняя полнота (для украинской песни эти минусы гармонического изложения в целом менее значимы и заметны). Да и по количеству голосов гармоническое целое — в основном четырехголосное, в соответствии со школьной практикой; а редкие выходы за его пределы могут считаться несомненными исключениями (они ниже будут приведены).

В конечном итоге этот песенный сборник сделался в определенной степени близким по гармоническому языку другому произведению Чайковского — «16 песням для детей», ор. 54 (на тексты А. Н. Плещеева), а также «Шести детским песням», ор. 59, А. С. Аренского, в музыкально-стилевом замысле которых народно-русские элементы не акцентировались специально и особо. Разумеется, народные напевы (различного происхождения и плана) «мамонтовского» сборника не могли не внести общей своей характерности в музыкальный язык обработок, однако, на чисто гармоническую специфику они оказали воздействие меньшее, чем того хотелось бы при данном замысле всего опуса. Поэтому при всей своей ценности и исторической значимости (а этот момент нельзя забывать), народный «мамонтовский» сборник Чайковского, на современный взгляд, представляется менее самобытным и оригинальным по гармонии, чем, например, последующие народно-детские вокальные циклы А. Т. Гречанинова «Ай, дуду», ор. 31, «Петушок», ор. 39, и частично «Курочка рябка», ор. 85, которые и по доходчивости для детской аудитории являются на редкость благодарными.

После этой общей характеристики гармонического языка «мамонтовского» сборника Чайковского переходим к анализу наиболее типичных для этого цикла образцов.

Как проверенный и испытанный друг, натуральный минор неизменно обеспечивал наибольшие гармонические удачи в обработках Чайковского, что уже было продемонстрировано при изучении двух предыдущих его сборников. В рецензируемом сборнике есть превосходная песня «Ой, утушка луговая» (№ 9), качества которой в гармоническом языке неотделимы от натурального минорного лада, показанного в законченно-диатонической форме, без усложняющих «примесей»:

87 [Умеренно]

Ой, у-туш-ка мо-я лу-го-ва-я, се-ра-я да у-тя по-ле-ва-я!

Ой, лу-го-ва-я, ой, по-ле-ва-я!

Как видно из текста примера, в обработке очень уместно даны варьированные плагальные обороты — сначала с субдоминантой ($t - s$), затем с ее параллелью ($t - ts_{VI}$). Последний вид плагальной каденции, данный в заключении, чрезвычайно свеж, мягко (как это вообще свойственно терцовым связям аккордов) и выразительно завершает песню. Может быть, несколько «романсовый» по своему звучанию квинтсектаккорд II ступени (см. четвертый такт) вовсе не воспринимается как нечто чуждое напеву и обработке, так как он является одним из вариантов плагального оборота, основного в песне. Нельзя не отметить естественной по идее и прекрасной по выполнению мелодизации баса в пятом и седьмом тактах, которая так находчиво разграничивает варианты плагальных каденций и

к тому же разнообразит полноту аккордового изложения. Без всякого сомнения, эта обработка — одна из лучших в сборнике — достойно входит в своеобразный венок из удачных обработок Чайковского, основанных на натуральном миноре.

Есть интересные гармонические детали и последования в обработке песни «Жур-журавель» (№ 1). Ее ладовая основа — переменный диатонический лад — дает законное место плагальным оборотам и натуральной доминанте и особенно последованиям, сочетающим терцовые связи с плагальными, что мы показываем в очередном образце:

[Не скоро]

По мель-ни-цам ез-дил,
Ди-ко-вин-ки ви-дел.

mf 68 D111 s6

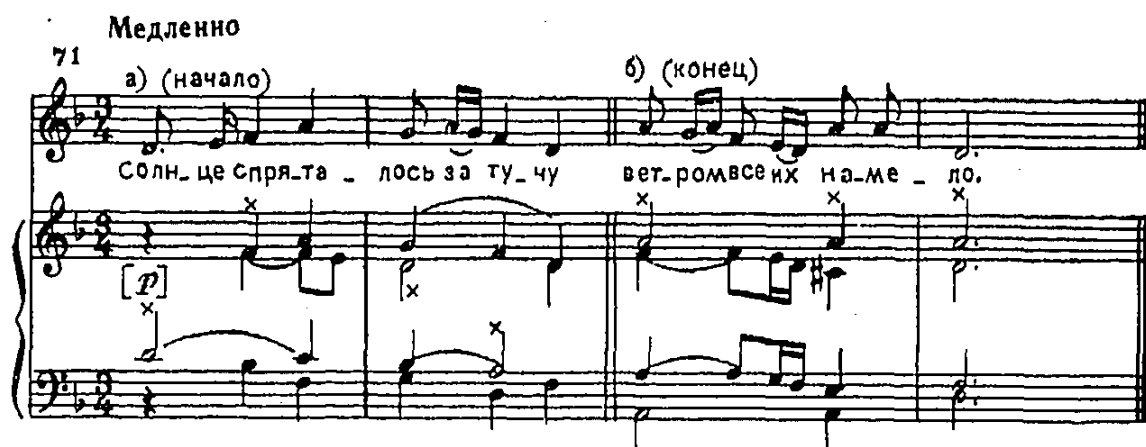
При различных связях аккордов, бас упорно движется здесь лишь на терции и этим уравнивает более широкие скачки в мелодии. Напев этой обработки был уже использован другим выдающимся композитором — А. С. Даргомыжским в опере «Русалка» (см. женский хор из финала второго действия «Сватушка, сватушка»). У Даргомыжского более рельефно выявлен лукавый, незлобивый и простодушный характер напева, поэтому он изложен в более подвижном и гибком ритме и в куплетно-вариационных повторениях своих дополнен веселым, полутанцевальным наигрышем (флейта, гобой). Чайковский же дает более размеренное, типа неритмичного (пожалуй, неуклюжего) марша, общее ритмическое движение и почти не «обыгрывает» в напеве его потенциальную танцевальность. В отдельных чертах можно видеть новое прочтение народного напева в ладо-гармоническом отношении.

Если Чайковский по уясненным уже причинам не часто радуется удачами и тонкостями народной раскраски функциональных моментов в гармонии, то он не забывает о гармоническом варьировании, как существенном средстве экспрессивного и стилизового плана. Так, в обработке «Дровосек» (№ 19) интересно варьируется повторение припева; причем, во второй фразе припева упор сделан на выразительно трактованной субдоминанте, по-новому подготавливающей тонику (припев изложен гармонической фигурацией, что привносит после начальных аккордов обыкновенного вида некоторый фактурно-эмоциональный контраст):



Подголосочный вариант напева в сопровождении (b), излагаемый синхронно с основным материалом песни (a), очень типичен для баянного наигрыша или веселого частушечного «перебора» и в этом плане освежает данный образец. Крайне любопытно, что кадансовая формула отрезка b (то есть варьированного второго предложения) очень обычна и традиционна и сама по себе не могла бы иметь специфически русского значения и акцента, но частушечно-баянный наигрыш в корне меняет все звучание и делает его близким и типичным для городского фольклора: стандартные гармонические последования воспринимаются как детали второго плана.

Песня «Осенью» (№ 4) в целом по гармоническому материалу подана как типичный русский бытовой романс. Ее мелодико-интонационный материал, типичные попевки при задержании, отклонения в субдоминанту, чередование минора натурального (в начале) с типичным гармоническим (в конце), избегание остановок на сильных долях такта, равнодлительная структура — все это служит выявлению жанровых особенностей именно городского романса, хотя и без значительной эмоциональной насыщенности.



Еще одна ценная и тонкая деталь гармонической фактуры: все аккорды излагаются протяжным хорovým способом; они, так сказать, не «ударяются», а выпеваются, выразительно интонируются. Поэтому песня начинается не с аккорда, а с унисона, который постепенно подготавливает аккордовый склад. Кроме того, большое значение получают протянутые звуки в аккордах: они колоритно

и выразительно словно бы застывают, томительно звучат, усиливая элегическое настроение от тоскливого осеннего пейзажа. С такой точки зрения нам вполне понятен и последний тонический аккорд в мелодическом положении квинты (звук ля «остался», «застыл» от предшествующей доминанты): он в этом своем звучании и грустен, и вопросителен. Вспомним аналогичный аккорд в «Осенней песне» из «Времен года», данный в той же экспрессивной трактовке и в том же ре миноре. Несомненна определенная общность показа заключительного тонического аккорда в обоих «осенних» по замыслу произведения Чайковского.

Мало характерных для народно-гармонического мышления черт мы видим в песне «Кошка» (№ 20): ее «откровенный» гармонический минор, с неизбежными отклонениями в параллельный мажор, с «сентиментальными» скачками на сексту к вводному звуку, отраженная, мягкая вальсообразная основа, очень корректное четырехголосие, несложное куплетное варьирование можно в некоторой мере уподобить, говоря словами Асафьева, русскому «обобщенно-песенному высказыванию массово-привычных чувствований» или городскому «воспроизведению» народно-деревенской лирики¹. Песня в целом лирична и даже проникновенна, но по музыкальному языку, пожалуй, выходит за пределы детского восприятия и понимания, как более всего насыщенная настроениями любовной лирики (при другом, «детском» тексте).



Ее прототипом могут служить по мелодико-гармоническим особенностям хотя бы песня А. И. Дюбюка «Поцелуй же меня, моя душечка» (слова С. Писарева), русская песня А. Гурилева «Вьется ласточка сизокрылая» (слова Н. Грекова), отдельные украинские песни и ряд других. В примере 72 мы выписали лишь начало этой сравнительно большой песни (она трехкуплетна и занимает 39 тактов), отсылая интересующихся непосредственно к сборнику.

Характерный и для крестьянского фольклора, и (в нескольких проявлениях) для тогдашнего русского бытового романса переменный мажоро-минорный лад (конечно, ординарного терцового строения), можно сказать, исчерпывает всю сложность и динамику тональных планов или смен в изучаемом сборнике Чай-

¹ Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». — Избр. труды, т. 2, с. 129. — Прим. ред.

ковского. Естественно, что в модуляциях главным образом затрагиваются тональности параллельные, изредка мелькнет тональность доминанты (например, конечная тональность в песне «Ивушка», № 14, или в песне «Сенокос», № 22¹); достаточно часто наблюдаются внутритональные отклонения субдоминантного плана (см. песню «Весной», № 2, «Сенокос», № 22, и другие), и по видимому, этим описано все, к данной области гармонии относящееся. Мы лишены возможности дополнительно зарегистрировать какие-либо особо интересные штрихи тональных соотношений, более самобытные и яркие, чем традиционные явления русского бытового романса. Понятно, что в подавляющем своем большинстве песни этого сборника завершаются в главной тональности, лишь эпизодично — в доминантовой тональности и только одна («Журавель», № 18) — на прозрачной и подвижной доминанте основной тональности. Таким образом, в тональных соотношениях решающее воздействие остается за практикой и традициями русского бытового музицирования и лишь в явно незначительной степени — за крестьянской песней².

По аналогии с тональными планами песенных детских обработок, в построении и в соотношении их каденций трудно отметить что-либо устойчиво новое, самобытное и индивидуальное, сравнительно с отстоявшимися кадансовыми формулами бытовой песни и романса. Опять-таки во многом диктует свой порядок переменный лад, кое-где композитор следует общепринятым нормам школьно-академической практики, и лишь в отдельных случаях можно видеть черты, приближающиеся к смелым и интересным кадансовым соотношениям «прокунинского» сборника, о котором шла речь в четвертой главе. Укажем кратко на них: в песне «Весной» (№ 2) — три предложения; крайние из них дают тонику, а среднее — тональность S_{II} . Радикальность и свежесть в подобном соотношении каденций ослабляется тем, что тональность S_{II} дана не в виде секундового противопоставления (что характерно для русской гармонии), а в виде более «будничного» отклонения. В песне «Летом» (№ 3) оба предложения кончаются на одном и том же трезвучии, но его функциональная значимость четко переосмысливается: сначала это тоника новой тональности, затем это доминанта старой (подобная функциональная «метаморфоза» отдаленно приближается к особенностям «обиходного мажора»). В песне «Бобер» (№ 7), быстрой и предельно лаконичной (четыре такта), первый каданс дает субдоминантовую парал-

¹ См. также песню «Летом» (№ 3). — *Прим. ред.*

² Тональное строение песни «Ивушка» (№ 14) демонстрирует переход из $g-moll$ в $d-moll$ через $F-dur$ — план более или менее обычный, но с любопытными деталями: в частности, ожидаемый минор ($d-moll$) заменяется аккордом мажорной доминанты главной тональности (кстати, при некотором несоответствии с текстом первого куплета) и, помимо этого, в четвертом такте логически и эстетически мало оправдано «омажоривание» тонического трезвучия, для общего плана модуляции совершенно беспредметное в технологическом смысле.

лель и натуральную III ступень (d III), второй же — оборот D₇ — Т. В остальных каденциях сборника — картина более традиционная и привычная, в описаниях и обобщениях особо не нуждающаяся.

Как уже было сказано, гармония излагается по преимуществу четырехголосно, с отдельными исключениями. Часто в такой выдержанной «непреклонной» четырехголосной фактуре линия народного напева дублируется в верхнем голосе фортепианного сопровождения (прием, уже и в те времена не считавшийся прогрессивным, но оказывающийся очень удобным для музыкально-исполнительских целей музицирования), что мы видим, например, в песне «Жур-журавель» (№ 1). Иногда народная мелодия добавляет к традиционному четырехголосному изложению некоторые индивидуальные интонационные «расцветки», по существу не меняющие общий склад гармонического изложения (ясный образец — песня «Весной», № 2).

За рамки четырехголосия «мамонтовский» сборник выходит только изредка, что всегда можно объяснить стремлением к нормальному регистровому изложению и звучанию (если только нет особых звукописных заданий). В песне «Перед весной» (№ 13) композитор в заключительном такте для усиления звучности, для создания торжественного звучания типа «русских гуслей» дает широкие многоголосные аккорды (они прекрасно контрастируют с «активным» двухголосием на органном пункте в первых тактах). Песня «Комар, воробей, орел и человек» (№ 21) начинается пятиголосным складом изобразительного сопровождения, с которым голос иногда сливается; иногда же оно вводит дополнительные интонационно-ритмические осложнения общего гармонического фона:

Умеренно

73

Ко-мар о-дин по ро-щи-це за-

Самостоятельного образца трехголосного склада в изучаемом сборнике нет вовсе, как совершенно обойдено и двухголосие в каком-либо виде. Мы выше неоднократно подчеркивали значимость двухголосия для типично-народного многоголосия, радовались законченным интересным и прогрессивным образцам двухго-

лосных обработок в четырехручном сборнике. Применительно же к «мамонтовскому» собранию мы должны констатировать логически естественное отсутствие в нем самостоятельных двух- и трехголосных обработок, поскольку создать их вне полифонии, вне мелодического плетения напевов с подголосками или контрапунктами просто невозможно. А полифония здесь, по разъясненным мотивам, не заняла такого места, чтобы, как говорится, делать творческую и фактурную «погоду», быть ведущим приемом обработки народнопесенного материала. Поэтому мы считаем возможным ограничиться лишь цитатой из песни «Синичка» (№ 12), в которой композитор изложил материал прозрачно, более свободно, оживил мелодически отдельные голоса и моментами попутно показал гибкое трехголосие:

[Не скоро]

74 *p* замедляя

не пыш - но жи - ла, пи - во ва - ри - ва - ла,

дублиров. мелод. новый подголосок замедляя

Таковы основные особенности гармонического языка в обработках «мамонтовского» сборника Чайковского, главные приемы его гармонической трактовки песенного материала и действительные достижения в становлении русской гармонии. В качестве предварительного резюме констатируем, что в данном сборнике Чайковский отнюдь не в максимальной степени активизировал «русские искания» в ладогармонической области и здесь его достижения — даже в историческом аспекте — более относительны, чем в остальных песенных сборниках. Разумеется, от таких более напряженных и активных исканий в области русского многоголосия в целом Чайковского тут отвлекали иные творческие и музыкально-популяризаторские идеи и планы (о них речь шла ранее).

Завершая главу, напомним, что многие из народных напевов «мамонтовского» сборника встречаются и в других песенных циклах Чайковского, с детской спецификой вовсе не связанных. Это значит, что песенные материалы данного сборника подбирались отнюдь не только по признакам детского музыкального восприятия, но и в зависимости от популярности и распространенности

тех или иных песен в тогдашнем обществе. Поэтому многие популярные песни появились здесь с другим текстом, более отвечающим детским запросам. Например, напев песни «Садовники» (№ 24) и значительно позже широко бытовал в кругах русских музыкантов и любителей, но преподносился как жанр своеобразной «застольной песни», исполнялся в соответствующей бытовой обстановке и, разумеется, на совершенно иной по настроению и мыслям текст.

Если в «мамонтовском» сборнике Чайковский избегал более настойчиво, чем где-либо, противопоставления напева какой-нибудь другой теме, сравнительно самостоятельным подголоску или контрапункту, не вносил в гармонизацию новых тематических элементов, то в плане варьирования он отголосками этого приема пользовался (см. песню «А мы землю наняли», № 10). Наконец, Чайковский иногда остроумно и естественно подготавливал голосами сопровождения тематические обороты нового раздела напева. Например, в песне «Журавель» (№ 18) в первом четырехтактовом предложении проводится одна часть напева (пример 75 а), при варьированном повторении этого предложения в сопровождении (б) появляются с отчетливо новым нюансом грациозно-угловатые мелодические ходы, которые превосходно предвосхищают второй раздел напева (в).

75 а) напев



По - ва - дил - ся жу - ра - вель, жу - ра - вель

б) контрапункт



[на ба - бьи - ну ко - но - пель, ко - но - пель]

в) конец напева



та - кой, та - кой жу - ра - вель

Мы с удовлетворением констатируем тематическую монолитность песни в общем процессе ее развития, возникающую благодаря приведенным характерным элементам. Нельзя не причислить этот образец к победам Чайковского в области обработки народнопесенных материалов.

Само собой разумеется, указанный прием существен не только для обработок детского плана, но и вообще для всяких песенных циклов любого жанра и характера, почему и встречается во многих последующих сборниках песен, а также в свободной творческой практике ряда русских и советских композиторов.

Остается уже немного сказать о музыкальном языке всех трех сборников Чайковского, прежде чем перейти к окончательным выводам и обобщениям, суммирующим индивидуальный вклад и достижения нашего великого композитора в области творчества, чрезвычайно существенной для становления русской музыкальной культуры.

Нам предстоит сравнительное изучение различных обработок Чайковского, в которых использован один и тот же народный напев. Мы не имеем намерения исследовать все случаи такой «дублировки» (хотя это, безусловно, интересная тема), рассмотрим лишь наиболее типичные и поучительные.

Остановимся в первую очередь на двух обработках песни «А мы землю наняли», которая есть и в четырехручном собрании (№ 26), и в «мамонтовском» сборнике (№ 10) под тождественным названием. Обе они несколько разнятся друг от друга, что зависит больше от трактовки и замысла обработки в целом, чем от индивидуальных особенностей избранных вариантов (к слову сказать, мы знаем совсем не мало вариантов этой песни). В четырехручный сборник песня попала в записи Балакирева¹, сохранив его тональность и темп (у Балакирева — «не скоро», у Чайковского — «умеренно»). Трактовка жанровой специфики песни у обоих «перекладывателей», в сущности, одина, хотя, несомненно, имеются и индивидуальные черты в понимании хороводного, игрового, обрядового начала (мы не имеем возможности на них задерживаться).

Обработка песни в четырехручном сборнике начинается как бы из середины, имеет характер не экспозиции, а скорее «кадра» из большого вариационного развития или же начала репризы (возможно, что по этой причине здесь столь редкое начало: с кантансового квартсекстаккорда или — точнее — с доминантового органного пункта). Подобно своеобразному началу, данная обработка оригинальна и характерна по своему концу: концовка, в сущности, отсутствует, песня не завершается, а как-то обрывается, хотя экспрессивные замыслы более или менее ясны.

Мы считаем, что смена гармонического изложения (первые шесть тактов) прозрачным полифоническим двухголосием свидетельствует не только о вариационно-разработочном характере песенной обработки, но и о несомненном убыстрении темпа, движения, бойкости. Последнее дает нам право истолковывать разбираемый образец как этап хороводно-игрового действия, в котором спокойное, размеренное начало хороводной игры сменилось, после некоторых невыписанных промежуточных вариаций, более задорным народным весельем.

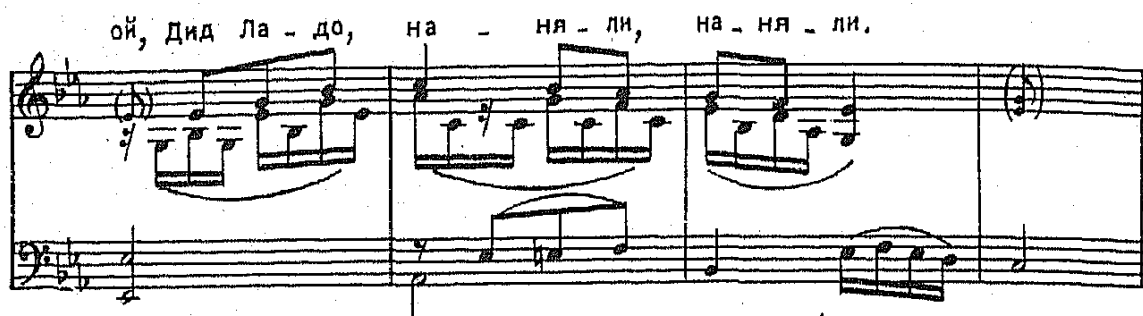
¹ Сборник русских народных песен (40 песен). Спб, 1866, № 8. — Прим. ред.

Таким образом, «А мы землю наняли» в четырехручном сборнике трактуется как яркий, понятный в своих творческих устремлениях отрывок как бы из более широкой картины веселого народного гулянья, в которой столь естественно и непринужденно могут видоизменяться жанровые моменты и черты от спокойного хоровода до буйной, вихревой народной пляски:

Умеренно

Посмотрим теперь, как преподносится та же песня в «мамонтовском» сборнике:

Медленно



Из приведенной цитаты нетрудно видеть, что здесь песня трактуется совсем по-другому: она более завершена и покойна по рисунку и темпу (Чайковский для темпового обозначения применяет слово «медленно»), она более «уравновешенна» по мелодии и ритму, она имеет единую, близкую отчасти бытовому романсу, фактуру сопровождения, она изложена в рамках переменного мажоро-минора, но с ярким гармоническим минором в заключении, она по функциональным последованиям также близка традициям бытового музицирования и т. п. В конечном итоге обработка не намекает на потенциально широкую трактовку напева, не только не углубляет хороводный жанр, но, наоборот, воссоздает облик более интимной и лирической песни (но все-таки в детском преломлении). Если эта обработка по свойствам своего музыкального языка и не подводит ребят, так сказать, вплотную к стихии народного хороводного обряда и игры, то она оказывается прекрасным музыкальным сопровождением к детским играм умеренного, сдержанного движения. По своей же лирической настроенности и интонационной близости к бытующим выразительным оборотам русской песни и романса, она приобретает большое значение для музыкального воспитания.

Таковы новые нюансы в трактовке хороводно-игровой русской песни в народно-детском сборнике Чайковского.

Более близки (разумеется, относительно) обработки песен «Под яблонью зеленою» (четырёхручный сборник, № 42) и «Летом» (сборник Чайковского — Мамонтовой, № 3). Обе песни нарочито быстрого движения (они имеют ремарку «Скоро»), обе изложены в одной тональности, обе не выходят за пределы периода народно-песенного склада (а именно: $a+a$ $b+b$). Однако в четырёхручном сборнике обработка имеет два куплета, при интересном контрапункте и яркой фактуре, подвижной и задорной, а «мамонтовская» — лишь один куплет, без каких бы то ни было подходящих по характеру подголосков и «решительных» фактурных «событий» в изложении. Мы выписываем в примере 78 подголосок и бойкую оstinatную фактуру второго куплета из четырёхручной обработки, которые приносят в музыкальный язык некоторые новые штрихи и элементы контраста, существенные для развития.



Обе обработки сохраняют народный колорит по гармоническим приемам и особенностям, причем в четырехручном варианте очень рельефно и настойчиво выдержан мажор миксолидийского плана, чего нет в песне «Летом». В итоге обработка «Под яблонью зеленою» своими двумя куплетами, находчивым подголоском и живой фактурой подчеркивает в веселой уличной песне заметные оттенки бойкой частушки. Подобный характер обработки еще лучше и отчетливее познается в сравнении ее с главной темой финала из «Серенады для струнного оркестра», где все названные и родственные им экспрессивно-жанровые качества явно углублены и развернуты. Песня же «Летом» напоминает веселый детский бег, полна светлых летних настроений и милого баловства, но почти не соприкасается с улично-частушечным жанром, что и определяет ее основную художественную «инакость» при общности тематического материала. Таково краткое резюме сравнительной характеристики двух песенных обработок Чайковского¹.

Особенно интересно рассмотреть сделанные Чайковским обработки хороводной песни (в отдельных случаях она иногда является плясовой) «Ой, утушка луговая», которая встречается во всех трех его сборниках, а в четырехручном находится даже в двух интонационных разновидностях (см. № 18 и 36)². Эта песня, вообще очень популярная, имеется во многих песенных сборниках и представлена самыми разнохарактерными вариантами. Не задаваясь целью анализировать их все, мы коснемся некоторых, поскольку это облегчит нам оценку и критику названных обработок Чайковского.

Вот один из ранних вариантов данной песни, взятый из песенного сборника Ивана Прача³.



В нем народно-русские черты показаны относительно нейтрально, благодаря чему песня по отдельным своим интонациям

¹ Песня «Летом» в «мамонтовском» сборнике встречается еще в приложении, где она дана в переработке К. К. Альбрехта для трехголосного детского хора а саррелла. Очень показательно, что благодаря значительно большей общности гармонического языка сравнительно с обеими рассмотренными выше обработками Чайковского транскрипция Альбрехта теряет в своей яркости и русской самобытности, что вовсе не объясняется только требованиями а саррелльного изложения, а — главным образом — ставкой на привычные нормы ладогармонического звучания, для Альбрехта более обязательные.

² Кроме того, обработка песни «Ой, утушка моя луговая» («50 песен», № 36) использована композитором в трио марша Берендея из музыки к «Снегурочке» с добавлением одного куплета в начале. — *Прим. ред.*

³ Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач. М., 1955, № 60. — *Прим. ред.*

стала напоминать и бытовой романс, и украинские песни, а по общему облику приблизилась к другой популярной плясовой русской песне — «Во поле березонька стояла». Мы допускаем, что этими своими трансформациями песня обязана и составителю, и традиционным представлениям того времени.

В другой, более поздней записи (конец 70-х годов), принадлежащей Ю. Н. Мельгунову¹, песня выглядит интереснее, характернее, чему способствует упругий ритм и смена тактового размера, а также эпизодическое двухголосие. Песня причислена к жанру плясовых, как и у Прача, но ее движение более сдержанное и, быть может, мягкое:



Чайковский (как и Римский-Корсаков) на запись Прача творчески никак не откликнулся, а для трех своих разработок взял напев в записи Балакирева: ее выразительный натуральный минор и хороводный жанр в большей мере привлекли его внимание. Отметим, однако, что Чайковский в «50 песнях» использовал один из мажорных вариантов этой песни, который по общему характеру и мелодико-ритмическим признакам можно поставить в один ряд с приведенным образцом Мельгунова². Эту песню потом обработал и Римский-Корсаков, сделав в ней предельно выпуклым метрический рисунок, данный у Чайковского менее наглядно.

Для большей ясности мы считаем целесообразным выписать

¹ Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные Ю. Н. Мельгуновым, в. 2. Спб., 1885, № 7. — *Прим. ред.*

² В записи Балакирева песня «Ой, утушка моя луговая» обработана Чайковским в «50 песнях» (№ 36) и гармонизована в «Детских песнях» Мамонтовой (№ 9). В сборнике Прокунина (№ 63) песня записана последним в Тамбовской губернии, в варианте, очень близком балакиревскому. Источником песни «Ах, утушка луговая» для Чайковского («50 песен», № 18) и Римского-Корсакова («100 песен», № 67) послужил сборник Вильбоа (в Полн. собр. соч. Римского-Корсакова, т. 47, источником неточно указан «Сборник русских народных песен, составил А. Рубец», в. I, Спб., 1875). Вопреки обыкновению, сам Римский-Корсаков не назвал источник заимствования песни, по-видимому, вследствие отрицательного отношения кучкистов к сборнику Вильбоа. Кстати, в варианте Вильбоа отсутствует повтор первой фразы песни. Такое изменение обычной структуры чрезвычайно редко и заставляет думать, что в этом пункте запись Вильбоа ошибочна. Данная песня — редкий пример наличия среди вариантов и минорных и мажорных, но мажорные варианты (например, мельгуновский) — исключение. Песня же № 18 (в «50 песнях») не истинно мажорная: по мелодии она соль-минорная, а тональность ми-бемоль мажор придана ей обработкой Чайковского. — *Прим. ред.*

мелодию песни в редакциях Чайковского и Римского-Корсакова (см. пример 81, а и б) и одновременно отметить определенный отход в них от оживленного темпа и движения, свойственного чисто плясовым песням¹:

81 Не очень скоро

а)

б) Allegretto

Ах, у-туш-ка лу-го-ва-я, ах, лу-го-ва-я, ах, лу-го-ва-я!

Изучение трех обработок песни «Ой, утушка луговая» в ее основном, минорном варианте, сделанных Чайковским, начнем с «мамонтовского» сборника, где песня обработана наиболее простыми приемами, и далее будем рассматривать образцы по мере постепенного усложнения средств изложения в них.

Поскольку упомянутая обработка была полностью выписана в примере 67, подвергалась там оценке и анализу, постольку здесь мы доскажем лишь необходимое.

Прежде всего, в этой обработке отсутствует обозначение темпа, что при складе сопровождения, несколько напоминающем хоровой, дает нам право толковать ее скорее, как протяжно-лири-

¹ Попутно отметим, что в обработке Римского-Корсакова (которая нас здесь интересует между прочим) есть одна очень интересная и привлекательная по замыслу деталь (помимо иной ладо-тональной расшифровки), а именно: внешне не подчеркнутое, но существенное в художественном отношении пинтирование в фортепианном сопровождении заключительной попевки песни в увеличении. Этот штрих изложения прост и естествен, а потому и вполне доходчив при восприятии (мы его обозначим скобками а и а₁):

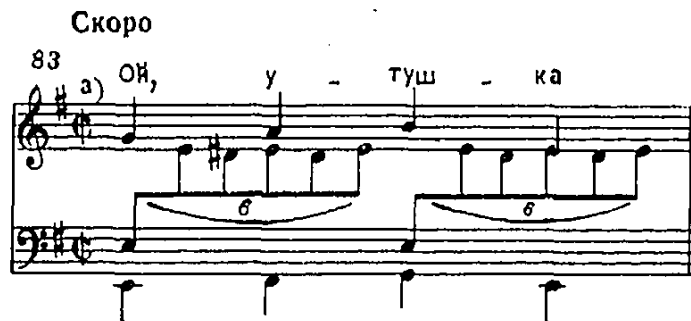
[Allegretto]

82

ах, лу-го-ва-я

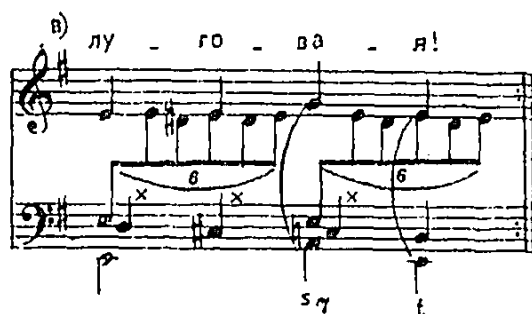
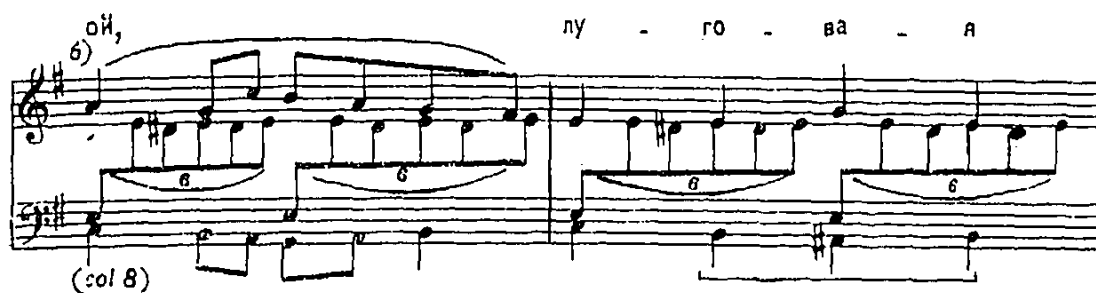
ческую особого вида, чем собственно хороводную¹. Для нас также несомненно, что подобная жанровая расшифровка подкрепляется и новым текстом, в котором ярко представлено нежно-трогательное отношение к «полевой утке», столь свойственное детскому возрасту. Естественно, что при данной лирической настроенности быстрые, подвижные темпы исключаются, как не соответствующие характеру. Поэтому отсутствие темпов обозначения должно быть истолковано, как отступление от быстрого движения, четко связанного с большинством вариантов данной песни (ср., в частности, с двумя другими обработками Чайковского). Кстати, в «мамонтовском» сборнике темповые обозначения имеются у всех обработок за исключением лишь двух: «Ой, утушка луговая» и «Эй, ухнем». Лирические тенденции обработки подтверждаются мягкой певучестью в голосоведении (особенно во второй половине песни), выдержанным натуральным минором, трактуемым без каких бы то ни было элементов ладовой переменности и даже выбором тональности (d-moll у Чайковского всегда связывается с особой непосредственностью и элегичностью, что мы уже отмечали). Любопытно, что в хоровой транскрипции этой песни К. К. Альбрехта темповые моменты вполне согласуются с нашим анализом и пониманием («Умеренно»), но столь очаровательный натуральный минор заменен гармоническим, «удешевившим» ладогармонический язык обработки в угоду более привычным формам и традициям.

Завершая эти дополнительные замечания к песне «Ой, утушка луговая» из «мамонтовского» сборника, напомним, что напев взят из сборника Балакирева, но Чайковский — в нарушение своего нередко «покорного» отношения к творческим планам Балакирева — здесь не повторяет его тональности и, отталкиваясь от идеи «балакиревских подголосков», многое индивидуально переосмысливает (темп, тональность, хроматические интонации в подголосках, характер образа, жанр и т. д.). Для надлежащей конкретности цитируем наиболее показательные детали обработки Балакирева².



¹ Здесь, как и выше, автор употребляет жанровый термин в плане экспрессивно-образной характеристики. От собственно лирических песен «Ой, утушка моя луговая» отчетливо отделяют строфика, структура куплета и т. д. (кроме того, медленный темп весьма част в протяжных хороводных песнях). — *Прим. ред.*

² Сборник русских народных песен, № 24. — *Прим. ред.*



Несколько более сложно и в ином аспекте сделана обработка этой песни в «прокушинском» сборнике Чайковского (№ 63, хороводная). Песня изложена в подвижном темпе: «Скоро» (Allegro) и опять-таки не в тональности балакиревской записи. Ее натуральный минор показывается шире и полнее и соприкасается уже с переменным миноро-мажором (в этом смысле особенно ясна вторая половина песни):

84 Скоро

ой, у - туш-ка мо-я лу-го-ва-я, ой, у - туш-ка мо-я лу-го-ва-я.

ой, лу-го-ва-я, ой, лу-го-ва-я.

По нашему мнению, говорить здесь о лирических настроениях, о протяжно-выразительной кантилене, о прозрачности и «нежно-

сти» рисунка не приходится. Песня трактуется явно иначе, ближе к веселой многоликой хороводной игре, утяжеленно (может быть, с притопываниями), что связано с бытовыми чертами текста. Показателям такой утяжеленности, «маркатности» или мерной ритмики общего процесса хороводного действия могут служить: 1) октавные дублировки в басу, с намеками даже на свободную оstinatность (постоянные терцовые и квинтовые ходы или скачки, без ритмических остановок); 2) чрезвычайно для Чайковского редкостные, а потому особенно впечатляющие и существенные для музыкальной образности унисоны в концах фраз у голоса и басового сопровождения (они отмечены пунктиром, см. такты 4 и 12¹); и, наконец, 3) общее возрастание динамики (от *p* до подчеркнутого *f* в конце), могущее потребовать в заключительном куплете и обоснованного всем ходом изложения *allargando*. Уплотненность фактуры, четкость и определенность ритма, сдержанная диатоника в основе гармонизации, усиление звучности в полных по составу аккордах — все это оказывается настолько существенными средствами в выявлении авторского замысла, что композитор обходится здесь без других элементов музыкальной речи (ритмической подвижности и разнообразия, полифонизации ткани, колоритности и т. д.). Единственно, что находчиво использовано композитором, — это гармоническое варьирование, которое сосредоточено во второй половине обработки. Достаточно стильное с народно-русской точки зрения (детали его мы не намереваемся специально изучать), оно способствует цельности формы и, пожалуй, жанровой характеристике (как ее понимал композитор).

Таков жанровый и экспрессивный замысел данной обработки хороводной русской песни, коренным образом отличающийся от песни «мамонтовского» сборника. Нельзя не отметить, что указанному характеру всей обработки — утяжеленному, маршеобразному, ритмически-четкому движению — чутко отвечает и аккордика, основанная на разнообразном применении одних только трезвучий (не считая проходящего созвучия и септаккорда II ступени в тактах 3 и 7). В музыкальном тексте нет заметных следов бытового романса, с выразительной или «сентиментальной» его гармонией; общая звучность — сдержанная, но энергичная. Отмеченные в главе IV характерные гармонические обороты с VII натуральной находятся и в этой обработке, но не в качестве заключительных, а в непосредственном преддверии к плагальной каденции (см. в примере 84 последования, отмеченные скобкой), основной кадансовой формуле всей обработки.

Третья обработка русской песни «Ой, утушка моя луговая» из четырехручного сборника Чайковского (№ 36) имеет ряд индивидуальных особенностей в языке, технологии и творческом за-

¹ Подобные унисоны встречаются и в обработках самого Чайковского; см. в «50 песнях» № 1 («Исходила младенька»), № 5 («Не разливайся, мой тихой Дунай») и № 18 («Ах, утушка луговая»). — *Прим. ред.*

мысле и оказывается в конечном итоге более сложной по изложению при тех же масштабе и структуре. Песня дается в е-moll, то есть в тональности балакиревского сборника, причем ее напев вполне тождествен с текстом «мамонтовского» собрания и мелодически кое-где более узорчат и извилист, чем вариант «прокунинского» сборника. Детализируем эти моменты: в прокунинском варианте первое тематическое звено напева повторяется стабильно: в двух других — это повторение несколько варьируется, что видно из маленькой цитаты¹:



Многоголосие этой четырехручной обработки не только внушительное, благодаря почти универсальным октавным дублировкам, но и живое, мелодически активное, что обуславливается уже чисто полифоническими тенденциями, в этом сборнике весьма сильными и творчески оправданными. Полифонизация общего изложения связана, во-первых, с «круговым» каноном во второй половине песни в линиях верхнего и басового голоса; во-вторых, с появлением в средних голосах энергичного подголоска (контрапункта), внутри которого можно наблюдать свойственные народным традициям проявления варьирования²:



В-третьих, она связывается, выражаясь условно, с «дуэтной ритмической полифонией», а именно: указанный только что энергичный подголосок сопровождается выдержанным звуком ми, имеющим с ним общий ритмический рисунок (в чем и заключается существо этого своеобразного «дуэта»):



¹ Штилями вниз автор обозначил в примере изложение первой фразы балакиревского варианта (в «50 песнях» и «Детских песнях»), а также прокунинского. Штилями вверх — варьирование этой попевки во второй фразе балакиревского варианта (крестиком отмечены звуки, не встречающиеся в первой фразе). — *Прим. ред.*

² С. В. Евсеев цитирует контрапункт в тактах 5—8 обработки. Аналогичное варьирование есть и в тактах 1—4. — *Прим. ред.*

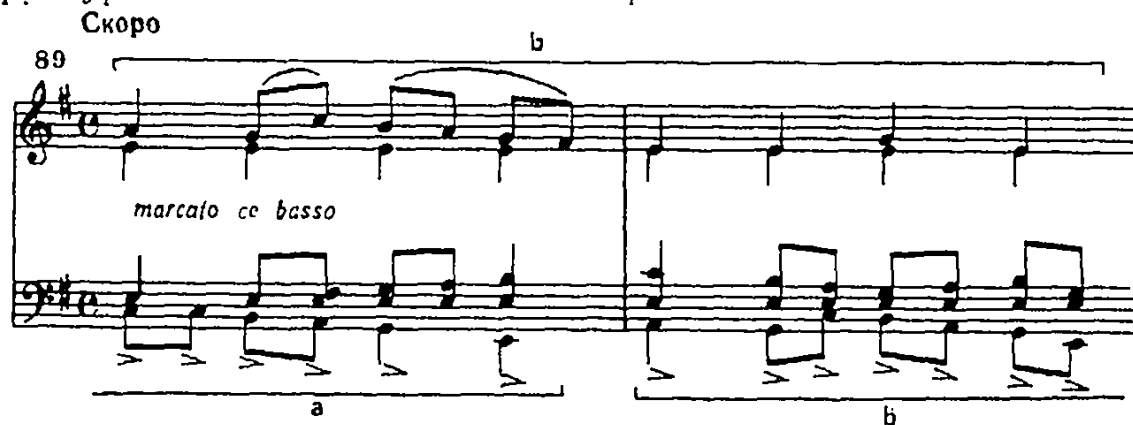
Становится понятным, что в такой мелодически живой и полифонически значимой обработке просто выдержанные звуки (так сказать, «неподвижные») явно нежелательны и противоречивы. С этой точки зрения подмеченная фактурная деталь не может расцениваться, как «мелочь», не существенная и якобы не заслуживающая внимания исследователя.

«Круговой» канон не мог получиться у композитора без «прилаживания» тематического материала, хотя бы и ничтожного, путем вынужденного варьирования отдельных попевок или мелодических оборотов; но эти тематические «компромиссы» здесь почти незаметны¹:

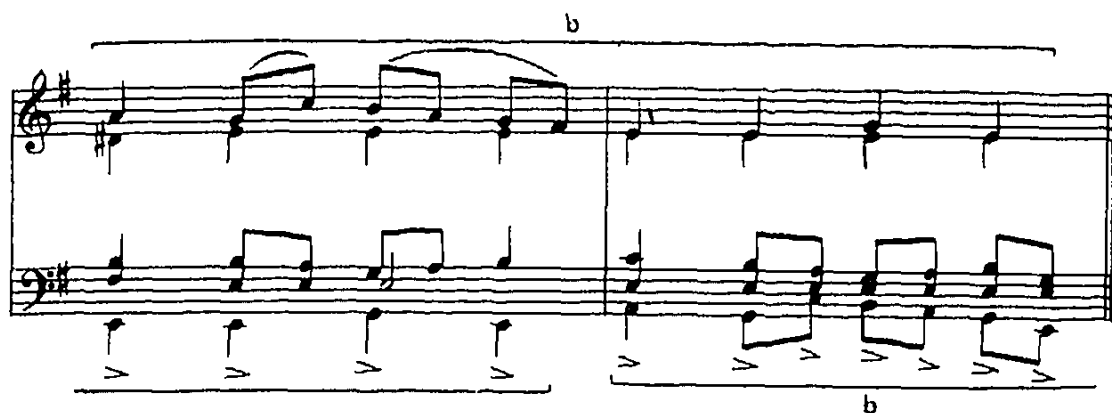


Подголосок примечателен не только энергичностью, но и определенной мелодико-интонационной общностью с напевом: даже при ином мелодическом рисунке и частично — ритме этот подголосок осуществляет с точки зрения целого дополняющие, досказывающие функции, а не заведомо контрастирующие. Констатируемые черты существенны для народных или русских стилизованных норм.

Ясность общего композиционного плана и закономерность полифонического «оснащения» второй половины обработки связаны с той мелодической подготовкой, которую дает композитор уже в начальной части песни. Действительно, с первого такта обработки постепенно появляются относительно мелодизированные обороты в басу и в среднем голосе, вполне естественно и логично приводящие обработку к заключительной «полифонизированной» стадии. Для конструкции целого и общей слитности показательно, что начало второй половины напева совпадает с имитационным проведением в басу части напева b; так мелодико-тематически и структурно сцепляются обе части обработки.



¹ Измененный звук в примере обведен автором, заменивший его — отмечен крестиком. — Прим. ред.



Для народнопесенного многоголосия данной обработки очень характерно, что, извлекая из общего полифонического целого отдельные пары («дуэты») голосов (например, напев + подголосок, подголосок + напев), две временно координируемые части напева (a + b, то же с перемещениями — b + a), — мы не выходим, в сущности, из особенностей народно-полифонического изложения, хотя, быть может, и смягчаем отдельные «радикальные» приемы или интервальные сочетания. Не мудрено поэтому, что наиболее ходовыми двузвучиями оказываются терции, квинты, октавы и сексты, причем кварта в своем применении более устойчива, хотя не столь устойчива, как это имеет место в подлинном народном многоголосии¹.

При описанном «обилии» мелодико-полифонических событий в данной обработке гармонические явления, совершенно естественно, не получили большого развития. Чайковский прежде всего базируется на том же натуральном миноре и плагальном «кругообороте» в гармонических сменах (один раз и, по нашему мнению, мало оправданно задет D₇ из гармонического минорного лада; и дело здесь не столько в D₇, сколько в известной случайности его показа). Если в обработке этой песни из «прокунинского» сборника были стильно использованы все функции и ступени натурального минора, благодаря чему она получала особый облик, то в четырехручном цикле более ограниченные гармонические средства воочию убеждают в творческой акцентировке полифонических ресурсов. В них и нужно искать всю «соль» замысла песенной обработки, что мы и пытались сделать в выше изложенном разборе.

Переходим к итоговой характеристике всей обработки с жанровой и экспрессивной точек зрения.

В соответствии с общими традициями четырехручного сборника, обработка не имеет никаких указаний на жанровую специфику. Мы уже видели, что жанровая трактовка этой народной песни

¹ См., например: Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами. М., 1914, раздел IV, № 5 — «Рекрутская» («Отчего этот вот камень зарождается»); Листопадов А. Песни донских казаков, т. 1, ч. 1. М., 1949, №№ 56—59 («Спор сокола с конем»); Русские народные песни Воронежской области. М.—Л., 1939, № 25 («У стола, стола дубового»).

композитором допускает варианты, законность и естественность которых подкрепляется чисто творчески. Данная обработка, конечно, вряд ли выходит за пределы хороводного жанра, но имеет индивидуальные дополнительные акценты. Особая ритмическая подвижность песни, выразительный (не без шутки и юмора) «бесконечный» канон, находчивый энергичный подголосок, колоритное живое изложение выдержанных звуков (они сами по себе нужны для уравнивания в звучании аккордовых комплексов) и общее подчеркнутое многоголосие — все это с почти осязаемой рельефностью рисует веселый и добрый «круговорот» хороводной игры (в чем есть некоторая аналогия с обработкой хороводной песни «Со вьюном я хожу» в сборнике Римского-Корсакова «100 песен», № 56). При этом, если в трактовке хороводного начала в обработке «прокунинского» сборника мы могли наблюдать подчеркивание как бы утяжеленных маршеобразных моментов, то в данной обработке выявлены и другие штрихи игрового действия — легкие, кокетливые, шуточные (словно связанные с участием девушек в хороводной игре).

Таковы новые экспрессивные черты, внесенные Чайковским в общий художественный облик своей обработки той же песни, таковы творческие акценты, делающие рассмотренный вариант обработки индивидуальным по замыслу и по приемам изложения и определяющие трактовку самого хороводного жанра.

В подобной трактовке, как и в отдельных элементах музыкального языка, нельзя не видеть достаточного контакта и соответствия с традициями народной музыки и народной эстетики, несмотря, может быть, на частичные отступления. Естественно, что трактовка Чайковским этой песни и этого жанра органически близка к прогрессивным традициям других представителей русской музыкальной классики, несмотря на индивидуальные особенности.

Все три обработки минорного варианта русской песни «Ой, утушка моя луговая», сделанные Чайковским, различны по идейно-художественному замыслу, средствам музыкальной выразительности, жанровой трактовке и композиционно-технологическим приемам, хотя, понятно, вовсе не исключают друг друга. Учитывая степень их различия и общности, можно творчески санкционировать их сочетание в единое вариационно-сюитное целое (разумеется, изменив тональности), где начальным звеном будет обработка из «мамонтовского» сборника, а последним — колоритная четырехручная: предлагаемый порядок (мы ему следовали в анализе) вполне логичен и естествен и по темпу, и по композиционным приемам, и по жанровой динамике и яркости. Такая «сюитная пьеса» отчетливо документирует своеобразие и равноценность идейно-художественного плана всех трех народнопесенных сборников Чайковского.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Итак, мы достаточно детально в различных аспектах подвергли изучению и критической оценке музыкальный язык всех трех народнопесенных сборников Чайковского, усиленно указав и на общие нормы, и на существенные различия между ними в языке, замысле и приемах изложения. Это позволяет нам теперь перейти к заключительному, обобщающему разделу нашей работы, изложить основные выводы, какие вытекают из всего комплекса затронутых проблем и исследованных музыкально-фактологических материалов.

1. В качестве своего рода «репризы» мыслей и положений первой главы, подчеркнем еще раз, что при оценке музыкального наследия такого живого и цельного художника, каким является Чайковский, первоосновой нужно считать само творчество, а не декларации или высказывания по тем или иным принципиальным творческим вопросам. Естественно, что народно-русские достижения, искания Чайковского в чисто творческом плане гораздо шире, живее и ценнее его высказываний по вопросам значения и использования материалов народнопесенного творчества. Понятно поэтому, что не творческая продукция корректируется теми или иными декларациями, а наоборот, сами высказывания должны приводиться в максимальное соответствие с музыкально-творческими фактами¹.

2. Вся деятельность Чайковского по обработке русских народных песен отличалась неизменно исключительной серьезностью и сознаваемой ответственностью, что органически связало ее со всем

¹ Нисколько не оспаривая определяющей роли творческой практики в соотношении ее с творческими намерениями и исходными установками, мы все же считаем, что вряд ли следует хотя бы в какой-то мере противопоставлять одно другому. Благодаря отмеченной цельности творческой натуры Чайковского, его теоретические посылки и воззрения никогда не расходятся с собственной и народной художественной практикой (именно вследствие того, что опирались на последнюю) и превосходно дополняют друг друга. — *Прим. ред.*

творчеством композитора как великого национального художника и патриота. Поэтому мы не разграничиваем и не отделяем в его богатейшем наследии обработки песенного материала от всей свободной творческой практики, считая все это художественно-эстетическими явлениями одного порядка.

3. Для нас совершенно несомненно, что все три сборника обработок народных русских песен имеют живое художественное значение, и они дороги нам вовсе не только как документация определенного культурно-исторического плана или же как источник цитирования Чайковским образцов народно-музыкального творчества. Нет, эти песенные циклы до сего дня сохранили свое самостоятельное значение, они продолжают оказывать воздействие не только на музыкантов-профессионалов, но и на широкую демократическую аудиторию; словом, они в той или иной степени живут как активные музыкально-творческие данности. К сказанному необходимо — в полнейшем соответствии со всем содержанием нашей работы — добавить, что не все песенные обработки Чайковского одинаково сохранили свой живой эстетический интерес и значение и не все продолжают свое полноценное социально-художественное бытие, но это уже совсем другой вопрос, отдельные аспекты которого мы попутно выясняли выше.

4. Если в своих декларациях или отдельных высказываниях Чайковский нарочито не выдвигал идею продуманного и радикального переосмысления приемов и традиций западноевропейской школы и техники в работе над народными русскими песнями, то в своей практической работе он — велением творческой интуиции — часто осуществлял подобные музыкально-композиционные начинания (в различных областях музыкальной речи: в мелодике, гармонии, полифонии, фактуре, структуре). Мы выше старались зарегистрировать все в этом смысле интересное, поучительное и заметное, а кроме того, и все факты, говорящие убедительно и красноречиво о приоритете Чайковского в данной области музыкального творчества. Мы отмечали переоценку роли имитационной полифонии, большое внимание к контрастно-подголосочной полифонии, фиксировали смелое применение полифонического варьирования, устанавливали свободное переплетение гармонии и полифонии, наблюдали выходы за пределы гармонического мажора и минора, оттеняли черты смелой трактовки кадансовых соотношений и т. д. и т. п. В общем процессе творческого экспрессивного и стилистического переосмысления тех или иных канонов западной школы и академической школьной практики Чайковский опять-таки шел впереди в творчестве и так или иначе отходил от декларативных установок, а моментами даже создавал некое, быть может, перспективное противоречие между программными декларациями и непосредственным музыкальным творчеством.

5. В тесной связи со всяческим переосмысливанием западной школы мы ставим вопрос о русско-стилевых исканиях Чайковско-

го в изучаемых сборниках народных обработок. Несомненно, Чайковский широко затрагивал вопросы стилистического порядка: это было существенно и для трактовки самого народного напева, и для жанрово-экспрессивных задач обработки, и для общенациональных особенностей языка Чайковского. Само собой разумеется, дело не могло ограничиться лишь одними стилистическими исканиями: немало можно отыскать и тонких, проникновенных достижений в русско-народном плане, какие требуют от музыковеда вдумчивого и любовного исследования и регистрации (в этом, между прочим, одна из задач и нашей работы). Однако для всей проблематики русского музыкального стиля и его исторического становления существенны не только безусловные с художественной точки зрения стилистические шедевры и достижения, но и сами искания и даже отдельные ошибки или неудачи на пути исканий и достижений: на них, безусловно, учились и росли последующие русские мастера, они учтены или учитываются также музыковедением. Словом, большая поучительность подобных материалов не подлежит никакому сомнению. Напомним здесь хотя бы о некоторых достижениях: тонкая трактовка натурального минора, всяческое варьирование, «распевное» изложение созвучий и аккордов, находчивые мелодические диалоги, особая характерность дорийских и миксолийских оборотов и многое другое. Большинство таких моментов было уже отмечено при анализах и характеристиках.

6. Историческое значение циклов обработок Чайковского очень велико: он, как известно, создал свои сборники непосредственно после Балакирева (речь идет о его «40 песнях») и ранее Римского-Корсакова, Лядова, Ляпунова и других, считавшихся одно время единственно якобы верными и прогрессивными. Ему, таким образом, приходилось творчески действовать в обстановке, когда материалов русского плана было очень мало, когда они не только не были обобщены, продуманы или проверены, но и просто не собраны¹. Тем выше нужно оценить значение этих сборников с исторической точки зрения, тем больше нужно удивляться оригинальному и смелому разрешению Чайковским ряда творчески-стилистических задач, тем выше расценивать его существенный вклад в живой процесс исторического становления русского музыкального стиля. Историческая значимость народно-песенных сборников Чайковского усугубляется тем знаменатель-

¹ Не умаляя действительных заслуг Чайковского в прокладывании новых путей русского национального стиля, необходимо назвать в качестве важнейшего предшественника его, помимо Балакирева, — Глинку (о чем уже выше шла речь). Что касается конкретного русского народнопесенного материала, то русская культура в 60-х годах XIX века располагала в части собирания песен рядом ценных трудов (сборники Прача, Трутовского, Стаховича, Вильбоа, Балакирева и других), а в области их изучения — первыми опытами А. Н. Серова и в особенности — В. Ф. Одоевского, с которым был тесно связан Чайковский. — *Прим. ред.*

ным фактом, что ему во многих случаях удалось создать и живые художественные образцы, не утратившие эстетического значения до настоящего времени. Этим констатированием мы резко и полностью порываем со всеми маловразумительными суждениями и высказываниями, по которым композитор якобы только сумел исказить, «исковеркать» русскую песню, не дав никаких достижений. Это необъективное, одностороннее и явно тенденциозное суждение начисто зачеркивает и историко-культурное, и художественное значение песенных сборников Чайковского в угоду только личным вкусовым ощущениям и взглядам, демонстрирует полное непонимание исторического развития русского музыкального стиля и близоруко допускает лишь один некий метод или прием трактовки песенного своеобразия, хотя, понятно, эти приемы меняются или эволюционируют в связи и с общим ростом русской музыки, и с отдельными яркими творческими индивидуальностями русской композиторской школы.

7. Прозорливость и проницательность работы Чайковского над русскими народными песнями, его тонкое понимание самобытных черт народной музыкальной речи нечерпываемо доказывается тем, что ему было суждено предвосхитить немало оборотов, интонаций и приемов, составивших позднее славу и гордость композиторов «могучей кучки» и долгое время расценивавшихся как единственно возможное правильное решение народно-русской самобытности и характерности. Помимо этого, Чайковский сумел моментами очень находчиво, тонко и тактично прокорректировать творческую работу Балакирева над русскими песнями, выправить его отдельные технические и стилевые погрешности и создать более верные и красивые детали в музыкальном языке народно-песенных обработок. Мы в своей работе фиксировали все подобные моменты музыкального изложения песенных обработок у Чайковского, поскольку они чрезвычайно существенны для его творческого лица, и для действительных связей его обработок с последующими достижениями петербургских авторов. Нет нужды пояснять, что данные «предвосхищения» и «творческие коррективы» лишней раз подчеркивают все историко-музыкальное значение песенных сборников Чайковского для русской музыки.

8. При указанных глубоко почвенных связях Чайковского с русской музыкальной культурой его сборники народных обработок интересны и ценны еще одной особенностью: они демонстрируют особое индивидуальное понимание народно-русской самобытности, индивидуальное претворение богатств народного музыкального творчества, дают новую трактовку всем элементам музыкальной речи в их творческом взаимодействии. Такое оригинальное, творческое прочтение композитором народной песни базируется в значительной степени на интуиции, отчасти на впечатлениях от подлинно народного хорового звучания и меньше всего на конкретном теоретическом знании склада песни в широком смысле этого слова. При недостаточно полных и проверенных знаниях (что для тех

годов типично) интуиция не всегда выручала даже и Чайковского. Отсюда и отдельные «грубоватости» или ляпсусы в его индивидуальном прочтении, какие мы в ходе изложения отмечали и которые вполне ясны стали значительно позже, после удач Римского-Корсакова и опубликования первых записей подлинного народного многоголосия. Мы считаем, что даже ошибки в индивидуальной трактовке Чайковским песенных особенностей нельзя полностью расценивать отрицательно: они будили мысль и, несомненно, в определенной степени двигали творческую практику вперед. Интересной чертой индивидуального понимания Чайковским песенных богатств мы считаем также неоднократно упоминавшееся тактичное творческое экспериментирование.

9. На общий характер и стиль почти всех обработок Чайковского сильное и естественное влияние оказало расширительное понимание им народной песни. Композитор под народной русской песней подразумевал не только старинную отстоявшуюся крестьянскую песню, но и более поздний фольклор, как посельный, так и городской. Подобное расширение самого понятия русской песни (а оно вполне органично для такого чуткого народного художника, как Чайковский) укрепило идейно-художественные связи Чайковского с музыкальными запросами широких кругов населения, усилило социальное воздействие его народнопесенных обработок на различные слои русского демократического общества. Правда, при таком понимании русской песни, когда приходится музыкально-эстетически объединять различные стилистические данности, возникает опасность известной пестроты или умаления самобытности крестьянской песни, что частично имело место и в обработках Чайковского (вот именно за эту тенденцию его и упрекали ревнители «чистой» крестьянской песни, ратовавшие за якобы исконную неизменяемость и несливаемость последней). Помимо того, при такой трактовке русской песни иногда могли выпасть из внимания композитора далекие, наиболее древние жанры (былины, эпос, исторические песни и т. п.), что мы отмечали и у Чайковского¹. Однако все перечисленные вероятные или действительные минусы сторичей возмещались расширением социальной сферы воздействия, что первостепенно для музыки как общественного явления. К тому же подобное отношение к песне и ее богатствам явно несовместимо с музейно-холодным любованием ее красотой, при котором, в сущности, исключается процесс в толковании и творческом использовании песенных материалов.

10. Ценность сборников Чайковского и несомненная актуальность углубленного изучения его творческого метода, жанровой трактовки песен и всего музыкального языка обработок обуславливается еще и тем, что в них можно видеть прямой и естественный путь ко всей неповторимой индивидуальности нашего великого

¹ Данное положение автора уже встречалось и было прокомментировано нами на стр. 70 и 96. — *Прим. ред.*

композитора, что эти песенные обработки помогают проследить становление личности и мастерства Чайковского и влияние их на всю его свободную творческую практику. А разве эта тема в нашем музыкознании значится выполненной и разрешенной?

Итак, в конечном результате будем смотреть на песенные сборники Чайковского, как на исторически вполне закономерный этап творческой трактовки богатств и самобытности русского народного песнетворчества; будем гордиться изумительными образцами проникновенных обработок его; будем радоваться счастливой мысли Чайковского — расширению самого понятия русской песни (и соответственно — сферы ее социального воздействия). В то же время не будем закрывать глаза на существующие недостатки и ошибки, неизбежные на определенном уровне знаний и мастерства. Наконец, констатируем, что у Чайковского существуют глубоко почвенные, коренные связи с его предшественниками и продолжателями, что все они делали общее русское дело, были обуреваемы горячими патриотическими планами и замыслами, что они каждый по-своему содействовали оплодотворению русской музыкальной культуры народнопесенными богатствами. Это предельно четко осознавал и сам Петр Ильич¹.

Мы почтем свою задачу выполненной, если в итоге нашей работы вопрос о действительной роли Чайковского в истории обработки русских народных песен приблизится к своему разрешению и завершению.

¹ Об этом красноречиво свидетельствует известная «Беседа с П. И. Чайковским». (См.: Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, с. 372—373; или П. И. Чайковский о России и русской культуре, с. 182—183. — *Прим. ред.*)

КРАТКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Чайковский П. И. Полн. собр. соч., т. 61. Обработки и редактирование народных песен. Редакция С. Зив. М.—Л., Музгиз, 1949.

Кашкин Н. Д. Избранные статьи о П. И. Чайковском. М., Музгиз, 1954.

Кашкин Н. Д. Русская народная музыка. «Русские ведомости» (М.), 1897. 17 окт.

Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского. — В кн.: Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 2. М., изд-во АН СССР, 1954.

Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968.

Евсеев С. В. Русская народная полифония. М., Музгиз, 1960.

Евсеев С. В. Русские народные песни в обработке А. Лядова. М., «Музыка», 1965.

Евсеев С. В. Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева. М., Музгиз, 1963.

Евсеев С. В. Римский-Корсаков и русская народная песня. М., «Музыка», 1970.

Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений. М., изд-во АН СССР, 1958.

П. И. Чайковский о России и русской культуре. Сост., ред., примеч. и коммент. И. Ф. Кушнина. Изд. 2-е. М., Музгиз, 1961.

П. И. Чайковский о композиторском творчестве и мастерстве. Сост., ред., примеч. и коммент. И. Ф. Кушнина. М., «Музыка», 1964.

П. И. Чайковский и народная песня. Сост., ред., примеч. и коммент. Б. И. Рабиновича. М., Музгиз, 1963.

Композиторы могучей кучки о народной музыке. Сост., ред., предисл. и коммент. Е. М. Гордеевой. М., Музгиз, 1957.

Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., Музгиз, 1962.

Дубовский И. И. Имитационная обработка русской народной песни. М., Музгиз, 1963.

Дубовский И. И. Простейшие закономерности русского народнопесенного двух-трехголосного склада. М., Музгиз, 1964.

Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.—Л., Музгиз, 1948.

Кулаковский Л. В. О русском народном многоголосии. М.—Л., Музгиз, 1951.

Аристова Т. Народная песня в фортепианном творчестве Чайковского. Дипломная работа. Руководитель — проф. С. В. Евсеев. М., 1953 (машиннопись, библиотека Московской консерватории).

Демьянова О. А. 50 русских народных песен в обработке Чайковского. — В кн.: Сообщения Института истории искусств, вып. 15 (Музыка). М., изд. АН СССР, 1959.

Демьянова О. А. Неизвестный автограф Чайковского. — «Советская музыка», 1960, № 5.

Чайковский П. И. 50 русских народных песен. Грампластинка. «Мелодия», Апрельский з-д, № 33Д—016319—016320.

Приложение I
УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ ПЕСЕН, ОБРАБОТАННЫХ ЧАЙКОВСКИМ В СБОРНИКЕ «50 ПЕСЕН».
ПОСЛЕДУЮЩИЕ ОБРАБОТКИ ТЕХ ЖЕ ПЕСЕН

	Стахович. Собрание русских народных песен (1851—1854)	Вильбоа. Русские народные песни [100 песен] (1860)	Чайковский. 50 песен. 1-я тетрадь (1868)	Рубец. Сборник русских народных песен, выпуск I (1875)	Римский-Корсаков. Сборник русских народных песен [100 песен] (1877)	Филиппов—Римский-Корсаков. 40 народных песен (1882)
«Исходила младенька»	№ 2, хороводная и плясовая	№ 7	№ 1	№ 16	№ 11, лирическая. Запись Мусоргского № 33, плясовая	№ 17, хоровая
«Голова ль моя, ты головушка»		№ 8	№ 2			
«Вспомни, вспомни, моя любезная»		№ 12	№ 3			
«Вьюн на воде извивается»		№ 31, свадебная	№ 4			
«Не разливайся, мой тихой Дунай»	№ 30, свадебная	новгородская № 42, величальная	№ 5	№ 22	№ 86, при уборке невесты к венцу	№ 38, хороводная
«Пряди, моя пряха»		№ 54	№ 6			
«Не тесан терем»		№ 55, свадебная	№ 7		№ 76, свадебная на девичнике	№ 24, хоровая
«У ворот сосна раскачалась»		№ 61	№ 8		№ 21, лирическая	
«Поблекнут все цветики»		№ 1, свадебная	№ 9			
«Плывет, всплывает»		№ 5, хороводная	№ 10	№ 6		
«Зеленое мое ты виноградье»		№ 13, хороводная	№ 11			
«Что цвели-то цвели»		№ 14, волжская хороводная	(сохранился эскиз)			

Продолжение прилож. I

	Стахович. Собрание русских народных песен (1851—1854)	Вильбоа. Русские народные песни [100 песен] (1860)	Чайковский. 50 песен. 1-я тетрадь (1868)	Рубец. Сборник русских народных песен, выпуск 1 (1875)	Римский-Корсаков. Сборник русских народных песен [100 песен] (1877)	Филиппов—Римский-Корсаков. 40 народных песен (1882)
«Не бушуйте, ветры буйные»	№ 23, величальная плясовая	№ 15, владимирская № 28, свадебная	№ 12	№ 20	№ 82, свадебная на девичнике, № 23 (вариант)	№ 22, хоровая тульская
«Как на зорьке, на зорюшке»			№ 13			
«Не хмель мою головушку клонит»	№ 13, свадебная	№ 29	№ 14	№ 18	№ 95, свадебная величальная № 67, хороводная	№ 30, хороводная № 18, хоровая
«Взойди, взойди, солнце»		№ 30, хороводная № 48	№ 15			
«Не пой, не пой ты, соловушко»	№ 31	№ 52, величальная № 53	№ 16	№ 12	№ 89, свадебная при уборе к венцу	№ 39, плясовая
«Гулял Андрей господин»		№ 59 № 98	№ 17			
«Ах, утушка луговая»	№ 31	№ 23 № 26, орловская	№ 18	№ 9	№ 65, хороводная	
«Я вечер млада»			№ 19			
«Подойду, подступлю под ваш город»	№ 31		№ 20	№ 23		
«Не шум шумит»			№ 21			
«Как со горки, со горы»	№ 31		№ 22			
«На море утушка купалася»			№ 23. Запись Островского			
«Коса ль моя, косынька»	№ 31		№ 24. Запись Чайковского			
«За двором лужок зеленешенек»		№ 67, хороводная	№ 25			

Приложение Iа

	Балакирева. Сборник русских народных песен (40 песен)		Чайковский 50 песен 2-я тетрадь (1869)	Чайковский-Мамонтова Детские песни (1872, 1877)
	Издание 1866 г.	Издание 1957 г.		
«А мы землю наняли» «Как по морю» «А как по лугу, лугу» «Винный наш колодец» «Подойду, подойду» «Не спасибо те, игумну тебе» «На Иванушке чапан» «Во лузях» «Катенька веселая» «Эко сердце» «Ой, утушка моя луговая»	№ 8, хороводная № 3, хороводная № 6, бурлацкая № 5, хороводная № 2, хороводная № 16, хороводная № 17, свадебно-шуточная № 19, хороводная № 22, хороводная № 23, протяжная № 24, хороводная № 14, хороводная № 25, хороводная № 27, протяжная № 26, хороводная № 35, хороводная № 29, уличная № 28, протяжная № 31, хороводная № 32, протяжная № 33, хороводная № 38, хороводная № 40, бурлацкая № 1, свадебная	№ 8 № 3 № 6 № 5 № 2 № 15 № 16 № 18 (первый) № 20 № 21 № 22 № 13 № 23 № 25 (первый) № 24 № 32 № 26 № 25 (второй) № 28 № 29 № 30 № 35 (первый) № 36 № 1	№ 26 № 27 № 28 № 29 № 30 № 31 № 32 № 33 № 34 № 35 № 36 № 37 № 38 № 39 № 40 № 41 № 42 № 43 № 44 № 45 № 46 № 47. Запись Чайковского № 48 № 49 № 50	вып. 1, № 9 — «Ой, утушка моя луговая» вып. 1, № 7 — «Бобер» вып. 1, № 13 — «Перед вес- ной» вып. 1, № 3 — «Летом» вып. 2, № 10 — «Разлилась вода» (Римский-Корсаков. «100 пе- сен», № 14, лирическая) вып. 1, № 11 — «Эй, ухнем»

Приложение II

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ ДЛЯ ОБРАБОТОК В «ДЕТСКИХ ПЕСНЯХ» М. МАМОНТОВОЙ¹

Первый выпуск (1872)

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1. «Жур-журавель» | Хор «Сватушка» из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» (д. II, № 12) |
| 2. «Весной» | «Коса». — Бернгард М. 125 русских народных песен для фортепиано, первое собрание. М., б. г., № 115 |
| 3. «Летом» | «Под яблоню зеленой». — Балакирев М. А. 40 песен, указ. изд., № 29 (№ 26 по изданию 1957 г.) |
| 5. «Речка» | «При долинушке стояла» (ср.: Бернгард М. 125 русских народных песен, указ. изд., № III) |
| 6. «Птичка» | «Чого, зайчику, сидишь» (ср.: Стеценко К. Г. Школьный сборник (?)) |
| 7. «Бобер» | «Молодка, молодка». — Балакирев М. А. 40 песен, указ. изд., № 14 (13) |
| 9. «Ой, утушка луговая» | «Ой, утушка моя луговая». — Там же, № 24 (22) |
| 10. «А мы землю наняли» | «Просо» |
| 11. «Эй, ухнем!» | «Эй, ухнем!». — Балакирев М. А. 40 песен, указ. изд., № 40 (36) |
| 13. «Перед весной» | «Зангай, моя волынка». — Там же, № 25 (23) |
| 14. «Ивушка» | «Ивушка, ивушка зеленая моя». — Кашин Д. Н. Русские народные песни. М., 1959, № 67 |
| 17. «Вниз по матушке по Волге» | «Вниз по матушке по Волге» (ср.: там же, № 58) |
| 18. «Журавель» | «Та впадися журавель» (ср.: Рубец А. И. 216 народных украинских напевов. М., 1872, № 53) |
| 19. «Дровосек» | «Эй, дубинушка, ухнем» (?) |
| 20. «Кошка» | «Как на дубчике» (ср.: Герстенберг И. Д. и Дитмар Ф. А. Русские песни XVIII века. М., 1958, № 96) |
| 22. «Сенокос» | «Выйшли в поле косари» (ср.: Концевич Г. М. 30 малорусских четырехголосных песен, вып. 3. М., 1907, № 19) |
| | «Ой, послала мене мати» (ср.: Бигдай А. Д. Песни кубанских казаков. М., [1896], вып. 2, № 33). |
| 23. «Козел» | «Дівка в сінях стояла» (?) |
| 24. «Садовники» (начало) | «У сусіда у Івана хата біла». — Бигдай А. Д. Песни кубанских казаков, указ. изд., вып. 3, № 27 |

Второй выпуск (1877)

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1. «Утка и утята» | «Посею лебеду на берегу» (?) |
| 4. «Как во лесу мы долго гуляли» | Хор «Как на горе мы пиво варили» из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» (д. I, № 3) |

¹ Для песен первого выпуска: «Осенью» (№ 4), «Осень» (№ 4а), «Зимой» (№ 8), «Синичка» (№ 12), «Грибы» (№ 15), «Воробьи и кошка» (№ 16), «Колос, воробей, орел и человек» (№ 21) и второй половины «Садовников» (№ 24), а также второго выпуска: «Ах, пора нам огород городить» (№ 2), «Работа и веселье» (№ 3) и «Кузнецы» (№ 5), источники пока не удалось определить.

При указании на источник отсылка «ср.» означает, что вариант из называемого сборника близок мелодии из «Детских песен», но не идентичен ей. Если указывается только название песни без источника, — последний не известен.

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 6. «Вдоль по улице метелица метет» | «Вдоль по улице метелица метет» (?) |
| 7. «Теремок» | небылица (?), «Камаринская» (?) |
| 8. «Из-за лесу, лесу» | Ср.: «Ой, казали вражі люди». — Бигдай А.Д. Песни кубанских казаков, указ. изд., вып. 2, №32 |
| 9. «Во поле березонька стояла» | «Во поле березонька стояла» (ср.: Римский-Корсаков Н.А. 100 песен, ч. I. Спб., 1876, № 39) |
| 10. «Разлилася вода, разлилася» | «Как во городе царевна». — Балакирев М.А. 40 песен, указ. изд., №31 (28) |
| 11. «Возле речки, возле моста» | «Возле речки, возле моста» |
| 12. «Уж как во поле калинушка стоит» | «Ты поди, моя коровушка, домой» |
| 13. «Музыканты» | «Во тереме гусли лежали». — Львов Н.А. — Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955, № 120 |
| 14. «Мельница» | Песня Ильинишны из музыки М. И. Глинки к «Князю Холмскому» |
| 15. «На рожке пастух играл» | «Выйду ль я на реченьку» (ср.: Хандошкин И. Е. Российская народная песня с вариациями для пиано-форте. М. — Л., 1947). |
| первая половина | Детская прибаутка (?) |
| вторая половина | «Я по бережку похаживала». — Прокудин В.П. Русские народные песни, вып. I. М., 1872, №2 |
| доп. «Холст» | |

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	3
I	14
II	22
III	28
IV	68
V	100
VI	114
Послесловие	127
Краткий указатель литературы	133
<i>Приложение I. Указатель источников песен, обработанных Чайковским в сборнике «50 песен». Последующие обработ- ки тех же песен</i>	<i>134</i>
<i>Приложение II. Указатель источников для обработок в «Дет- ских песнях» М. Мамонтовой.</i>	<i>137</i>

ЕВСЕЕВ СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ
НАРОДНЫЕ ПЕСНИ
В ОБРАБОТКЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Редактор Т. Ершова
Художник А. Тихомиров
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор С. Белоглазова
Корректор В. Голяховская

Подписано к печати 30/III 1973 г.
Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Печ. л. 8,75.
(Усл. п. л. 9,54) Уч.-изд. л. 9,54. Тираж 5000 экз.
Изд. № 6917. Т. п. 73., № 609 Зак. 1277.
Цена 50 к., на бумаге № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.