

1 р. 70 к.

78C2
C56

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

на современном этапе

статьи
и интервью

©

Государственный
научно-исследовательский
институт искусствознания
Министерства культуры СССР

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА *на современном этапе*

СТАТЬИ
ИНТЕРВЬЮ

Москва
Всесоюзное издательство
«Советский композитор»
1981

Редколлегия:

*Т. С. Вызго, Г. Л. Головинский, В. В. Задерацкий,
И. В. Нестьев, Г. Ш. Орджоникидзе, Н. Г. Шахназарова*

Составители:

Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова

Рецензенты:

Д. В. Житомирский, Ю. С. Корев



С 0000—072 000—00
изданы—00 00000000

© Издательство
«Советский композитор», 1981 г.

88833

Последние полтора-два десятилетия знаменуют важный этап в развитии советской многонациональной музыки. На пленумах, смотрах и съездах Союзов композиторов мы знакомимся с самобытными композиторскими школами, с новыми значительными художественными индивидуальностями, с яркими произведениями самых различных жанров, созданными в братских республиках. Имена эстонских и грузинских, украинских и узбекских, латышских, армянских, литовских, казахских и азербайджанских музыкантов определяют сегодня лицо советской музыки наравне со своими российскими коллегами.

Знакомство с творчеством последних десятилетий выявляет, однако, не только его многокрасочность и многоликость, обусловленные различиями и многообразием национальных традиций. Оно выявляет и отчетливую общность, прежде всего в сфере идейно-эстетической. Кардинальные принципы социалистической эстетики, фиксирующие и формулирующие закономерности взаимодействия искусства и действительности, профессионального творчества и народной традиции, создающие основу для решения таких важнейших для художника XX века проблем, как, например, проблемы гуманизма, взаимоотношения личного и всеобщего, проблемы активности художника в современном мире и т. д., разделяются советскими музыкантами всех национальностей. Новым для нынешнего этапа можно считать то, что общность реализуется теперь не только в сфере идеолого-эстетической, но и в гораздо более специальной области творческих, в частности, стилистических поисков и тенденций. Именно на этом

уровне взаимодействие культур проявляется с необычайной резкостью, обнаруживаясь непосредственно в самой «музыкальной материи», в творимых композитором звуковых образах.

Можно было бы кратко сформулировать некоторые параметры общности следующим образом: расширение творческого кругозора композиторов: более индигативное и в то же время более локально точное, «документальное» использование фольклорной и — шире — исконной национальной традиции; плодотворное воздействие советской музыкальной классики, в первую очередь творческого наследия Прокофьева и Шостаковича; смелое индигативание и действенная «трансплантация» всего опыта музыки XX века (советской и зарубежной) на основе национального стиля; уверенное владение технологической системой, что в произведениях подлинно талантливых и подлинно национальных дает неожиданно свежий и эстетически впечатляющий эффект. Интенсивность, с которой происходит взаимно стимулирующий обмен творческими достижениями, опытом, новаторскими идеями и тенденциями, может быть осуществлена лишь в рамках социалистического государства, обеспечивающего постоянное и дружественное взаимодействие музыкальных культур братских республик. Имея в виду все сказанное, можно с полным правом утверждать, что советская музыка обнаруживает себя как феномен художественного многонационального единства.

Составители, редколлегия и авторы сборника исходили именно из понимания советской музыки как многонационального единства. Отсюда и задача, которую они себе поставили, — показать, как через общность творческих поисков, возникающих художественных проблем обнаруживают себя взаимодействие и взаимовлияние братских музыкальных культур. Поэтому и круг вопросов достаточно широк: с той или иной степенью подробности авторов интересуют формы проявления национального в музыке последних лет; соотношение традиции и новаторства; новые аспекты во взаимодействии фольклора и профессионального искусства; освоение современных выразительных средств и возможности их органического «оживления» в систему национального мышления; новые принципы претворения слова в вокальной музыке; жанровые «пристрастия» современных композиторов и эволюция наиболее актуальных сегодня для данной культуры жанров. Однако все это множество вопросов рассматривается с двух основных точек зрения: общности тенденций, о которой говорилось выше, и плодотворности, художественной значимости результатов поиска. Эта установка и обусловила отбор материала.

Авторский коллектив осознает, что в каждой республике есть свои значительные достижения, вполне заслуживающие пристального внимания и вдумчивого анализа. Однако в одном сборнике, строго ограниченном по объему, охватить все национальные музыкальные культуры, все проблемы и все жанры невозможно. Кроме того, следует иметь в виду, что

каждый год приносит с собой новые явления и новые темы, а значит — и новые проблемы. Следовательно, и временные рамки рассматриваемого периода также диктуют неизбежные ограничения. Все сказанное определяет состав и жанровое разнообразие сборника. Здесь помещены статьи, освещающие творческую практику отдельных республик (Россия, Украина, Узбекистана) и целых регионов (Прибалтика, республика Поволжья). Включены материалы, в которых анализируются судьбы и современное состояние отдельных жанров (оперного, камерного, вокального, хорового, симфонического), или ставятся общетеоретические и общетеоретические проблемы (ладового мышления, взаимодействия фольклорного и профессионального). Горизонталь и вертикаль исследований перекрещиваются — те или иные общетеоретические проблемы рассматриваются на конкретном материале опыта отдельных национальных культур.

Так, общетеоретическим проблемам взаимодействия национальных культур, исторической эволюции понимания национального, сложной диалектике развития традиций посвящены статьи И. Нестьева и Г. Орджоникидзе. Новые тенденции в подходе к фольклору, характеризующие композиторское творчество последних лет, А. Клотынь показывает на примере латышской, эстонской, литовской музыки. Н. Яков-Яновская, со своей стороны, знакомит читателя с одним из наиболее интересных опытов в сфере узбекского симфонизма — попыткой соединить структурные и тематические компоненты симфонического цикла, а также присущие ему методы развития, с принципами и интонационными элементами народной традиции. Музыка композиторов Поволжья дает Я. Гяшману материал для освещения некоторых тенденций современного ладового мышления, в частности, расширения возможностей пентатоники. С. Саркисян прослеживает на примере армянской и грузинской камерной вокальной музыки рожденные XX веком взаимосвязи поэзии и музыки.

Специальное внимание в сборнике уделено проблемам национального своеобразия русской музыки, которые нередко остаются вне поля зрения исследователей. Именно этому посвящены статьи В. Васильев-Гроссман («К вопросу о критериях национального») и М. Тараканова («О русском национальном начале в современной советской музыке»). Исследователи поднимают и важную общетеоретическую проблему: в каких конкретных формах проявляется сегодня национальное начало в музыке. Автора статьи «Заметки об опере» М. Сабинину интересуют судьбы современного — в первую очередь русского — музыкального театра.

Составители и редколлегия сочли целесообразным предоставить авторам возможность высказать личную точку зрения, особенно при освещении тех новых явлений, по поводу которых еще не сложилась общепринятая и устоявшаяся оценка. Надо надеяться, что это послужит толчком к развертыванию творческой дискуссии, необходимость в которой не вызывает сомнений.

Во вторую часть настоящего сборника включены интервью, взятые в 1977 году составителями сборника у композиторов различных республик. Читатель сможет познакомиться с суждениями видных мастеров советской музыки по поводу динамики отношения к фольклору, к современным выразительным средствам, с их высказываниями о воздействии на ту или иную национальную культуру классиков XX века, о состоянии отдельных жанров, о музыке быта и отдыха. Живое слово, живая мысль о собственном опыте и актуальных проблемах современности самих художников существенно расширяет и дополняет общую картину советского музыкального творчества наших дней.

Разработку проблем, затронутых в данном сборнике, представляется полезным продолжить в других изданиях подобного типа.

СТАТЬИ

■

Пути взаимодействия (о взаимообогащении музыкальных национальных культур)

Всякая нация может
и должна учиться у других.

К. Маркс

Мы живем во времена, когда резко усилился культурный обмен между нациями, странами, континентами. Люди прошлых веков, разделенные непреодолимыми пространствами, религиозными и национально-расовыми предрассудками, не могли и мечтать о подобных возможностях духовного взаимообогащения. Реактивная авиация и интервидение, звуковое кино и грамзаписи, международные фестивали, конгрессы, конкурсы активнейшим образом содействуют сближению, взаимовлиянию культур, когда-то развивавшихся в отъединенности друг от друга. Ныне никого не удивляет, что музыка Баха звучит в концертных залах Токио, трагедии Шекспира переводятся на языки африканских народов, а стихи Маяковского читаются во Вьетнаме и Корее. В свою очередь, европейцы украшают жилища африканскими скульптурами, увлекаются драматургией японского театра, любят древнеперсидскими миниатюрами, изучают музыкальный инструмент Инди и Индонезии.

Сегодня кажутся анахронизмом представления людей XIX века о несовместимости музыкальных вкусов, которую когда-то с наивной категоричностью утверждал А. Рубинштейн: «...Мелодия, вызывающая слезы у финляндца, оставляет совершенно равнодушным испанца, ритм пляски, заставляющий прыгать венгерца, не тронет с места итальянца... Волею сочувствовать... одной и той же мелодии две нации не способны»¹. Прошло около ста лет, и нынешние наблюдатели

¹ Рубинштейн А. Музыка и ее представители. — М., 1891, с. 57.

констатируют совершенно противоположное. Культуры различных континентов стремятся преодолеть взаимное непонимание, ближе познакомиться с чужим опытом, глубже познать друг друга. Безгранично расширяется русло мирового музыкального развития, ломая узкие рамки европоцентризма. Осуществляется на практике смелое предвидение Р. Шумана: «Мы до сих пор знаем в качестве отдельных разновидностей только немецкую, французскую и итальянскую музыку, — писал Шуман. — А что, если присоединятся и другие народы вплоть до Патагонии?»¹. Мир музыки становится интернациональным, объединяя сотни разноразличных культур, пробуждающих к новой жизни.

При всем коренном различии духовного климата, складывающегося в странах капиталистического и социалистического лагерей, все шире входит в жизнь понятие мирового культурного наследия как общего достояния всего человечества. Выдвигается требование сохранить несметные сокровища общечеловеческой культуры в интересах мирового сообщества наций. Эта крепнущая прогрессивная тенденция решительно преодолевает «националистические концепции культуры, которые в прошлом так часто насаждали недооценку или даже пренебрежение к культурным ценностям других цивилизаций»².

Взросший культурный обмен наций в XX веке — качественно новое социальное явление, отнюдь не сводимое лишь к обновляющим факторам научно-технической революции. Ведь тот же XX век, справедливо гордящийся достижениями ядерной физики и радиоэлектроники, озабочен и чудовищными взрывами националистической демагогии, жестокостями фашизма, уничтожением величайших культурных ценностей, лепелищами Новгорода и Дрездена, Петергофа и Варшавы. И, разумеется, достигнутые народами блага долголетнего мира и интернационального содружества вовсе не являются автоматическим следствием технического прогресса: они завоеваны миллионами людей доброй воли в титанической борьбе против национализма и расизма, против всех форм империалистической реакции. И возглавляют эту борьбу страны социалистического содружества в тесном взаимодействии с прогрессивными силами рабочего и национально-

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. сочин. М., 1976, т. 1, с. 90.

² Из статьи Рене Майо, бывшего генерального директора ЮНЕСКО. Курьер, 1976. № 11, с. 29.

освободительного движения. Именно мир социализма надежно гарантирует сегодня права народов на сотрудничество во всех сферах экономической и духовной жизни, служит реальным воплощением дружбы и равенства национальных культур, объединенных общностью передовых социальных устремлений.

Мы имеем основания гордиться тем, что процесс культурного взаимодействия с особой эффективностью разворачивается в многонациональной музыкальной практике народов СССР. Нераздельное единство общесоветской идейно-эстетической основы диалектически сочетается в ней с национальной своеобразием, присущим каждой музыкальной культуре. По мере поступательного развития социалистических наций — больших и малых — все более углубляются две неразрывно связанные идейно-эстетические тенденции: усиление братской общности, интернационального единства культур, преодоление былой региональной обособленности, выравнивание профессионального уровня культуры, с одной стороны, обновления национального стиля, оснащаемого всеми художественными ресурсами современного мирового искусства, — с другой.

В условиях социалистического интернационализма заметно эволюционируют многочисленные музыкальные культуры, составляющие общесоветскую социально-эстетическую общность: каждая из них смело осваивает новые для нее жанры и композиционные средства, обогащается опытом лучших достижений мирового искусства.

Обновленный национальный стиль естественно сочетает вечно живые пласты народного искусства, унаследованные от прошлого, с многообразием новаций, обусловленных как постоянно изменяющимися условиями жизни, так и расширяющимся художественным опытом. Межнациональный взаимобмен, ставший непреложным законом нашего художественного развития, ускоряет и процесс обновления национальных стилей, содействует росту мастерства, уверенному овладению вершинами социалистической идейности. Композиторы союзных и автономных республик обмениваются своими достижениями с иными братскими культурами в пределах не только Советского Союза, но и всего социалистического сотрудничества. Не показательно ли, что музыкальный театр Киргизии, гастролируя в 1975 году в Москве, показал столичной аудитории армянский балет «Прометей», туркменский балет «Бессмертие», болгарскую оперу «Июльская ночь». Немец-

кий музыкальный театр в городе Галле (ГДР) успешно поставил в 1977 году армянскую оперу «Огненное кольцо». Подобных примеров много, число их будет, вероятно, еще умножаться.

Важно отметить расширение эстетического кругозора музыкантов братских республик, их стремление выйти из узкого круга только своих поэтических традиций, использовать сюжетные и музыкальные мотивы, заимствованные у других народов. Напомним об африканских мотивах в симфонической сюите литовца Ю. Юзелюнаса, о шекспировских сюжетах у грузин А. Мачавариани, Р. Габичвадзе, о камерной опере украинца В. Губаренко на сюжет Анри Барбюса, об испанских, албанских, южноафриканских темах в творчестве азербайджанца К. Караева.

Естественно, что ни один из тех авторов, которые были здесь названы, и не помышлял об отказе от четко определенной национальной природы своего искусства, а лишь стремился раздвинуть его границы, обогатить новыми идеями мотивами, новыми красками. Сюжеты и темы, заимствованные у других народов, как правило, осмысливались с позиций родной национальной культуры, собственного звукового мышления.

Об этой счастливой способности талантливых художников рисовать иные миры, не теряя своего национального облика, когда-то писал еще Н. В. Гоголь: «Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»¹. Тем более действенными оказываются подобные взаимовлияния в наши дни, когда прогрессивные художники-интернационалисты широко обращаются к опыту братских народов-единомышленников, чье искусство привлекает их не только своей красочной прелестью и чуждадельней экзотикой, но и идейной близостью, кровным социальным родством. Потому-то драматургия Б. Брехта способна питать сегодня фантазию грузинских и русских композиторов, а А. Барбюс и П. Неруда, Н. Гильен и Ю. Тувим могут встретить сочувственный отклик у музыкантов Москвы и Ленинграда, Харькова и Минска. Духовный взаимообмен становится

¹ Гоголь Н. Несколько слов о Пушкине. — В кн.: Гоголь о литературе. М., 1952, с. 41.

в наши дни законом эстетической эволюции, мощным двигателем музыкального развития.

В чем же заключена сущность творческого взаимодействия национальных культур СССР? Как взаимодействуют на современном этапе русская музыка, обладающая богатейшими классическими традициями, и другие национальные культуры СССР, многие из которых лишь сравнительно недавно начали свой путь? Эти вопросы широко дебатировались в композиторских организациях страны, требуя всестороннего рассмотрения.

Правы современные ученые, предлагающие исследовать различные виды советского многонационального искусства не только как совокупный результат их самодвижения, но как историю художественных взаимоотношений братских народов, как «историю взаимодействия разных национальных культур»¹.

Литературоведы говорят о нескольких параллельных тенденциях и типах межнациональных художественных связей. Из них наиболее распространенным является непосредственное воздействие общепризнанных мастеров на их более молодых коллег и последователей. Мы вправе распространить это наблюдение и на музыкальное искусство. Скажем, собственные ему композиционные приемы не раз находили прямое претворение и развитие в партитурах азербайджанских, армянских, украинских или грузинских симфонистов. Точно так же исторически прогрессивные завоевания А. Хачатуряна были продолжены и развиты молодыми композиторами республик Советского Востока.

Однако не всегда следует говорить о прямых преемственных контактных связях, подобных «передаче эстафеты». Не менее часто встречается иной тип творческих взаимосвязей — «связи по исторически обусловленному сходству»². Речь идет о сходных сюжетах, о близких друг другу идейных и композиционных решениях, возникающих одновременно в различных национальных культурах в силу общности социаль-

¹ См. выступление Н. Джусойты в журн. «Дружба народов», 1976, № 3 (подборка «Взаимодействие и взаимообогащение культур народов СССР на современном этапе»).

² Классификация типов межнациональных связей предложена И. Г. Неупокоевой в докладе на Всесоюзном совещании по взаимосвязи национальных культур. Подробнее об этом см. в кн.: Воробьева Н. и Хитарова С. На новых рубежах. — М., 1974.

но-культурных условий и единой приверженности к господствующему стилевому течению. Но решающую роль и здесь играют собственные культурные традиции данного народа, свободно трансформируемые и смело обогащаемые в постоянном соприкосновении с опытом других народов. Отсюда, например, сходство в выборе эпических или историко-революционных сюжетов, в применении тех или иных музыкальных форм и даже стилистических приемов, характерное для ряда национальных оперных школ.

Существует, наконец, еще один, третий род межнациональных контактов, активно содействующих художественному взаимообогащению и взаимобмену. Это — широкие комплексные связи, вызванные не столько личными влияниями отдельных крупных художников, сколько целостным воздействием данной страны во всем ее национальном своеобразии. История мировой музыки знает множество такого рода примеров. Так, путешествуя в Италию, знакомство с ее красочной природой, художественным бытом, изучение ренессансной архитектуры и поэзии оплодотворяли творчество крупнейших немецких, русских музыкантов XIX века: в результате рождались «Итальянская симфония» Ф. Мендельсона и «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза, «Данте-симфония» Ф. Листа и «Итальянское каприччио» П. Чайковского. Не менее примечательны испанские впечатления, воплотившиеся в известных партитурах М. Глинки, Ж. Бизе, Н. Римского-Корсакова, М. Равеля. Под влиянием живых контактов с национальной культурой США были написаны симфония «Из Нового Света» А. Дворжака и опера «Девушка с Запада» Д. Пуччини. Длительное пребывание в Бразилии способствовало знакомству Д. Мийо с оригинальными латиноамериканскими мелодиями и ритмами, что обогатило его музыкальное мышление. Талантливые мастера не копировали национальный тематизм, а по-своему преображали его, проникая в звуковую атмосферу и самый дух народной жизни.

Тесные взаимосвязи русской классической музыки с культурами Кавказа, Украины, Средней Азии также не ограничивались узкопрофессиональным интересом к «чужим» диалектам, к непривычным для слуха звуковым редкостям: великие композиторы России чутко постигали многообразные духовные богатства братских наций и как бы воссоздавали их силой собственной фантазии. Стоит ли напоминать о таких шедеврах, как «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова и «Половецкие пляски» А. Бородина, «Исламей» М. Балакире-

м и Кабардинский квартет С. Прокофьева? Постигшие своеобразие национальных культур, еще не достигших высокой профессиональной зрелости, русскими композиторами выразило себя в широком комплексе впечатлений, вызванных живым общением со страной, ее бытом, природой, фольклором.

Надо было пропутешествовать многие километры по горным дорогам Памира, по Киргизии, прослушать десятки ансамблей, познакомиться с сотнями простых людей Средней Азии, чтобы с такой свободой отобразить черты национальной жизни и искусства, как это сделали в своих сочинениях Л. Князев, В. Власов, С. Баласаян. Надо было прожить долгие годы детства в украинской деревне, чтобы с такой непосредственностью запечатлеть быт сельской Украины, как это сделал С. Прокофьев в своей опере «Семен Котко».

Взаимодействие национальных культур — процесс не новый. Он начался еще в давние времена, задолго до того, как социалистическая эпоха смогла одухотворить его идеями интернационального братства.

Опыт развития народного творчества в различных странах мира, опыт профессионального искусства в его наивысших классических образцах говорит о постоянном и плодотворном обмене идеями. Без этого невозможно было бы завоевание новых музыкальных идей, новой стилистики, отвечающей изменившимся требованиям времени. То самобытное, что рождалось внутри каждой из национальных культур под воздействием особых, ей присущих социальных факторов, неизменно входило в соприкосновение с достижениями иных, близких культур, образуя невиданные ранее сплавы и сочетания. Так было и в прошлые века, когда величайшие гении музыки творили на основе широкого освоения всего многонационального опыта современного им искусства, не ограничиваясь только своим. Известно, как восприимчив был к достижениям итальянской, французской, английской культур немец И. С. Бах (по словам Б. Асафьева, он от каждой современной ему культуры брал «наиболее принципиально верное, — ам доминируя над всеми»¹). Точно так же и М. Глинка впитывал все наиболее близкое и нужное ему в творчестве крупнейших западных современников. Даже самые одаренные из

¹ Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1977, с. 22.

классиков не достигли бы и малой доли успеха, если бы судьбы лишила их возможностей музыкального взаимообмена: «Заприте Бетховена на десять лет в какой-нибудь медвежий угол и посмотрите — напишет ли он там симфонию d-moll», — остроумно заметал Роберт Шуман¹.

Опасность застоя, духовной ограниченности и самоуспокоения не раз угрожала тем художникам, которые пытались глухо замкнуться в пределах только собственного наглядного опыта.

Идея неприкосновенности национальных корней искусства, боязнь «чужих» идейно-стилистических воздействий вела к бесперспективной самозащиты, своеобразному «кислородному голоданию». «Я знаю, что если я свою творческую деятельность психологически ограничу рамками национальной замкнутости, сколь будет жалок ее диапазон и сфера ее влияния», — писал армянский поэт Егише Чаренд. — Я счастлив, что Октябрьская революция изъала из духовного поля моего зрения эту жалкую химеру национальных самоограничений². Подобное признание мог бы повторить каждый из советских композиторов любой национальности.

Давно замечено, что подлинно результативное влияние в искусстве не имеет ничего общего с копированием чужого опыта. Решает здесь самостоятельность мышления воспринимающего — будь то отдельный начинающий художник или национальная культура в целом. Об этом красноречиво свидетельствует богатый опыт взаимоотношений русской музыкальной классики с предшествовавшими достижениями западной культуры: «...на русский мелос и весь строй музыки влияло многое, — указывал Б. Асафьев в книге «Глинка», — но осталось и вкоренилось то, что исторически было прогрессивно и неизбежно по ходу жизнеспособной эволюции музыкального искусства. Беспрекословное подчинение не сыграло главной роли. Решали направление, активный слух и энергия сильных дарований»³.

О характере и смысле многонациональных влияний в современной советской литературе убедительно писал казахский писатель Мухтар Ауэзов: «Литературное влияние — это не простая вещь, его только упрощенцы думают руками схва-

¹ Шуман Р. Избр. статьи о музыке. — М., 1956, с. 21.

² Цит. по журн. «Дружба народов», 1976, № 3, с. 255.

³ См.: Асафьев Б. Избр. труды. — М., 1952, т. 1, с. 306.

тить и показать, смешивая влияние и подражание. Творческое влияние происходит где-то в глубине, проникает в самую душу писателя, делается его второй природой и проявляется как-то по-своему, по-особому, не всегда заметно для невооруженного взгляда¹. То же происходит сегодня в сфере музыкальных взаимовлияний, которые у подлинно одаренных творцов приводят к сложному и вполне индивидуальному претворению живого опыта иных национальных культур. Так, формирование самобытного дарования, например, Д. Шостакович был многим обязан не только Мусоргскому и Чайковскому, но и Баху, Малеру, Хиндемиту. Воздействие же музыки Шостаковича в той или иной степени можно обнаружить у Б. Чайковского и М. Вайнберга, К. Караева и Г. Канчелли. И каждый из них, преодолев угрозу подражательности, сумел применить опыты великого предшественника «для себя и по-своему». И, разумеется, не следует смешивать плодотворную преемственность талантов с тем пассивным подражанием, когда не слишком самостоятельный автор прилежно списывает из прославленной чужой партитуры понравившиеся ему тембровые комбинации, фактуру и гармонические приемы, желая удивить коллег «современностью» языка и техники.

Подлинное взаимодействие культур означает вдумчивое переосмысление заимствуемых идей и приемов, подчинение их требованиям собственной национальной традиции. По верному утверждению В. Белинского, всякое заимствование национальных художественных ценностей непременно требует их коренного изменения при пересадке в «новый климат и новую почву». В этом случае «чужое» растение стремится «отрешиться от результатов искусственной пересадки, взять корни в новой почве и укрепиться ее питательными соками»². Так заново расцвели на российской почве воспринятые у Запада жанры романа и поэмы, оперы и симфонии. Точно так же получили новую жизнь те же классические жанры, освоенные уже при советской власти братскими национальными культурами СССР.

Музыка, не требующая специального перевода с одного языка на другой, особенно органично осваивает инонацио-

¹ Брагинский И. Ученый-поэт. — В кн.: Мухтар Ауэзов в воспоминаниях современников. — Алма-Ата, 1972, с. 244.

² Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. Статья 1-я — оц.: В 3-х т. СПб., 1911, т. 3, с. 42.

нальный опыт. Музыкант-профессионал или народный певец охотно подхватывают, ассимилируют полюбоившиеся «чужие» мелодии, интонационные, ритмические, ладовые формулы, незаметно «присваивают» их, подчиняя своим прочно сложившимся традициям. Так естественно вошли в русский быт, существенно изменив при этом свою интонационную природу, вальс и полька, лирический городской романс и синкопированный джазовый мотив. Те же процессы нетрудно проследить и в искусстве братских народов СССР. К примеру, грузины, сохранив в условиях XX века древнюю традицию многоголосного пения, сумели одновременно освоить и оперную музыку сложных форм, и жанры симфонии, квартета, и новейшие жанры современной эстрады. Народы Средней Азии стали овладевать искусством хорового пения, непривычным для них возможностями инструментального и вокального многоголосия.

Немало образцов действенного взаимобмена национальных традиций дает практика музыкального фольклора. Так, многие песни и инструментальные наигрыши жителей Мордовии, Коми, Заонежья, свидетельствуют, что северные угро-финские племена свободно освоили богатства славянского многоголосия, бытующего в музыке соседних русских селений, заимствовали отдельные сюжеты и даже мелодии старинных русских песен, но распели их в собственной национальной манере. Этому способствовало включение не только речевых национальных элементов, но и типичных интонационных оборотов. Конечно же, перед нами — результат очень давнего стихийного процесса: мордвин и коми-зыряне чутко восприняли у соседей новые для них музыкально-выразительные средства, которые оказались в чем-то более богатыми по сравнению с их собственным фольклором (подголосочное многоголосие — вместо простейшего одноголосия). При этом они сумели сохранить драгоценные образцы русской песни, быть может, уже позабытые, утерянные самими жителями окрестных русских деревень. И не только сохранить, но и обновить национально-самобытной интерпретацией.

Проблема взаимовлияния национально-фольклорных культур интересно разработана в трудах Белы Бартока. В его работе «Народная музыка Венгрии и соседних народов» тщательно прослежены взаимоотношения венгерского фольклора с песенными культурами словаков, западных украинцев, марийцев, чехов. Б. Барток отмечает четыре типа межнациональных влияний, встречающихся в народной музыке: 1.



Занимательная интонационная мелодия целиком. 2. Заимствование «чужой» песни при незначительном изменении мелодии. 3. Существенная переработка заимствованной песни в соответствии с эмоциональным характером данной нации. 4. Заимствование не песни в целом, а лишь отдельных ее «кусочков». Б. Барток строго отделяет творческую ассимиляцию «чужих» мелодий, самобытную народную традицию, от поверхностных подражаний, типичных для музыкального быта соседствующих классов. С явным осуждением характеризует он «среднеевропейский музыкальный жартон», бытовавший в привилегированной среде немецких слоев.

Убедленный интернационалист, Б. Барток в своих научных работах чужд националистической узости: он вовсе не стремится доказать приоритет венгерских мелодических традиций и прямо признает, что его соотечественники-венгры многое восприняли из музыки соседних славянских народов («Мы взяли от словаков больше, чем сами дали им»¹). Он находит в венгерском фольклоре то прямое воздействие западноукраинской коломийки, то сходство с марийской народной пентатоникой. И рядом приводит примеры воздействия, которое венгерская музыка оказывала на фольклор соседних областей — Моравии и Галиции.

Нашим музыковедам-фольклористам еще предстоит трудная задача — подобно тому, как это сделал Барток в Венгрии, — разобраться в сложнейших взаимоотношениях музыкальных культур восточнославянских народов, народов Закарпатья, Прибалтики, Средней Азии. Красота и самобытность каждой отдельно взятой национальной культуры вовсе не исключали многовековых процессов активного взаимообмена, значительно усилившегося на протяжении последнего столетия. Особенно важно продемонстрировать на живых примерах, сколь мощную обновляющую струю в народно-музыкальное мышление различных национальностей СССР внесла русская революционная песня с ее маршево-ритмической или фолклорно-активной, а затем и массовая песня первых десятилетия XX века. Это была подлинная интонационная революция, воздействия которой, охватившие также область профессионального творчества, продолжают и в наши дни.

¹ См. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. — 1966, с. 17.

² Ряд любопытных фактов рода имеется в книге узбекского музыковеда Ф. Караматова «Жанр и узбекская советская музыка» (Ташкент, 1966).

Пути художественного взаимообогащения баглатво прослеживаются на примере тесных контактов русской музыки — классической и современной — с культурами соседних нерусских народов. Контакты эти начались очень давно, с первых лет становления русской профессиональной музыки¹. С одной стороны, русские музыканты с интересом заимствовали творческие воздействия инонациональных, прежде всего восточных культур, используя сюжеты, жанры, темы, мелодики, заимствованные у народов Востока. С другой стороны, многие нерусские национальности обрели свое место в мировой художественной культуре, благодаря прямым воздействиям более развитого и профессионально зрелого русского искусства. Процесс этот, лишь робко намечавшийся в условиях царского самодержавия, с громадной силой развернулся после Октября 1917 года, в атмосфере братского содружества социалистических наций.

Географическое положение России — на рубеже западной и восточной цивилизаций — определило особо важную прогрессивную роль русских писателей и музыкантов в становлении художественных культур народов Востока. Эта историческая роль русской культуры обогатила в равной мере как духовную жизнь многих нерусских народов, так и само русское искусство.

Еще со времени Пушкина и Глинки передовые русские художники обнаруживали свою широкую «всемирную отзывчивость»², отсутствие национальной спеси и эгоистического самолюбования. Речь шла не только о чисто эстетическом интересе к непривычной восточной «экзотике», но также — и это главное — о гуманистическом сострадании к угнетенным нациям, о братском сочувствии их освободительным порывам. Благодаря русским писателям, поэтам, композиторам широкие круги русского общества, а за ними и культурные круги Запада знакомились с сокровищами народного искусства Азии и Восточной Европы.

Известно, что русская классическая музыка XIX века тесно соприкасалась не только с вершинными явлениями западного классицизма и романтизма, но и с незнакомыми миру

¹ Литературовед К. Зелнянский, касаясь аналогичной тенденции в русской литературе, говорит о «более чем 200-летней традиции отражения жизни нерусских народов» (см.: Зелнянский К. Октябрь и национальные литературы. — М., 1967).

² Слова Ф. М. Достоевского, относящиеся к Пушкину. См.: Достоевский Ф. М. Собр. соч. — М., 1958, т. 10, с. 455.

ценностями восточного фольклора, впервые входившими в общечеловеческий культурный обиход. Глубинные связи с исконно русскими национальными истоками, с реальными процессами в духовном развитии своего народа естественно сочетались у всех больших русских композиторов с жадным освоением инонационального опыта, прежде всего — опыта соседних народов Кавказа и Средней Азии. Как верно указывает В. Дж. Конен, русские музыканты в XIX веке опередили Западную Европу в слышании, постижении восточного¹. Территориальная близость, живые связи с национальными культурами Кавказа способствовали гениальным прозрениям в сфере восточного ладового мышления, восточного звукового колорита у М. Глинки, М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова. Восточные страницы «Руслана» и «Князя Игоря», «Исламей» и «Тамара» М. Балакирева не могли родиться вне живого общения этих композиторов с природой, бытом, фольклором Востока. Юный М. Глинка был едва ли не первым из крупных европейских композиторов, кому повезло увидеть красочный мир Кавказа во всей его поражающей оригинальности: «... Мы переехали Дон в Аксае и очутились в Азии, что несказанно льстило моему самолюбию, — вспоминал композитор в своих «Записках». С изумлением наблюдал он величественный «хребет Кавказских гор, покрытых снегом», «извивающийся Подкумок», «пляску черкешенок, игры и скачку черкесов»². Эти зрительные и звуковые впечатления впоследствии были с удивительной меткостью воплощены в знаменитой «Лезгинке» из «Руслана», чей звуковой колорит, по впечатлению А. Серова, «не имел ничего общего с обыденной европейской музыкой»: критик услышал в этом фрагменте оперы «лоскуток кавказского быта, кавказского неба, живьем выхваченный»³.

Спустя четыре десятилетия те же районы Кавказа посетил молодой М. Балакирев. И опять глубоко национальный русский художник с жадностью погрузился в новую для него стихию восточного искусства, стремясь почерпнуть в нем романтику «дикой вольности». «Мне осталось одно, чем я пользуюсь: наслаждаться природой и рассматриванием девст-

¹ Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX в. — Сов. музыка, 1971, № 10, с. 50—70.

² Глинка М. Записки. — Литературное наследие. М., 1952, т. I, с. 81—82.

³ Серов А. Избр. статьи. — М., 1950, т. I, с. 219.

венной породы людей, не тронутых покуда общественной цивилизацией»¹. Наивный руссоизм, утопическое увлечение нетронутостью «нецивилизованных» культур сочеталось у М. Балакирева с благодарной просветительской идеей приобщения народов Востока к европейскому искусству. Об этом он восторженно писал в известном послании к Г. Берлиозу: «И, может быть, уже будущей весной в Тифлисе — столице Кавказа — Армяне, Грузины, Персияне, Черкесы, Кабардинцы... услышат впервые под моим управлением музыку Бетховена, Шумана, Глинки, Шуберта и конечно и Вашу музыку, которую я так уважаю»².

Свежий и достоверный «ориентализм» русских классиков обрел поистине мировое значение, ибо впервые раскрыл людям России и Запада очарование восточной музыки в ее подлинных очертаниях. За полвека до Захария Палиашвили М. Балакирев запечатлел в «Исламее» прелесть грузинских национальных гармоний с их терпкими параллелизмами и оригинальнейшими миксолидийскими кадансами. Консерваторские педагоги немецкой школы открыто смеялись над гармоническими «неправильностями» этой удивительной пьесы. Но прошли годы, и музыканты начала XX века легко убедились в том, сколь смело русский «ориентализм» обогнал свое время. Париж 1908 года был буквально потрясен первозданными ритмами и азиатской причудливостью «Половецких плясок», влияние которых сказалось затем в самых импульсивных страницах «Жар-птицы» и «Дафниса». А музыка «Исламея» была оркестрована лидером итальянского авангарда Альфредо Казелла, и отзвуки ее нашли свое отражение в виртуознейших нарастаниях равелевского «Скарбо», а через Равеля — и во Втором фортепьянном концерте Бартока.

Не менее примечательны и многочисленные примеры воплощения в русской музыке украинских сюжетов и музыкальных тем. Общение с бытом и фольклором Украины (М. Глинка, П. Чайковский, С. Прокофьев), обращение к гоголевским и пушкинским сюжетам, связанным с Украиной, вызвало к жизни немало шедевров русской музыки: оперы «Майская ночь», «Черевички», «Сорочинская ярмарка», «Мазепа», ряд романсов и симфонических партитур (Вторая симфония и

¹ Переписка М. Балакирева и В. Стасова. — М., т. 1, с. 192.

² Переписка М. Балакирева и В. Стасова, т. 1, с. 255.

Первый фортепианный концерт П. Чайковского). Известны факты дружеского общения М. Глинки и С. Гулак-Артемовского, М. Балакирева и Т. Шевченко, Н. Римского-Корсакова и Н. Лысенко. Уже в 70-е годы аудитория Парижа и Вены смогла познакомиться с типичными украинскими напевами — с эпическим наигрышем лирика и девичьей веснянкой — с поразительной свежестью перевоплощенных гением Чайковского в Первом фортепианном концерте. Известно, как мучительно искал Мусоргский путь к специфически украинской речевой декламации, сочиняя «Сорочинскую ярмарку», ему не доставало столь же достоверных реальных впечатлений от украинского быта и национальных характеров, какие он смог накопить, живя в русской деревне.

«Русская музыка о Востоке» (Асафьев), как и «русская музыка об Украине» образовали отличную художественную почву для последующих классических свершений самих национальных композиторов. В консерваториях Петербурга и Москвы — еще задолго до революции 1917 года — обучались выдающиеся композиторы из Тифлиса, Киева, Риги, Ревеля, Вильно. Им предстояло стать основоположниками своих национальных школ. Среди них были З. Палиашвили, А. Спендиаров, Я. Витол и Н. Лысенко, М. Баланчивадзе и Э. Мелнгайтис, А. Капп, А. Калнынь, Я. Степовой. Так, школа Танеева нашла достойное продолжение в полифоническом мастерстве Захария Палиашвили, а в блестящих партитурах Спендиарова сказалась солиднейшая выучка, полученная им в классе Римского-Корсакова. Надо полагать, что и сам выдающийся учитель не прошел мимо ценного творческого опыта своих талантливых учеников нерусской национальности: вероятно, «орнентализмы» «Золотого петушка» были бы иными, если бы автор оперы не общался на уроках с молодыми музыкантами Кавказа, живыми носителями восточной традиции.

После Октября 1917 года, как уже отмечалось, национальные взаимосвязи в советской художественной культуре заметно усилились, обрели качественно новую социальную сущность. Осуществление ленинской культурной революции выдвинуло задачу ускоренного развития национальных художественных культур, не владевших ранее сложными профессиональными жанрами искусства, и повышения их творческого уровня.

Самая зрелая, в профессиональном отношении, накопившая обширный классический опыт русская музыка стала и

школой, и образцом для бурно развивающихся музыкальных культур СССР. Многие русские музыканты, продолжая традицию своих великих учителей, обратились к изучению и освоению фольклорных богатств народов Востока: иные с энтузиазмом трудились над созданием первых опер, балетов, симфоний на темы народов СССР. В классах Р. Глиэра, Н. Мяковского, В. Щербачева, Д. Шостаковича, В. Шебалина, П. Рязанова, В. Белого, Г. Литинского воспитывались десятки талантливых молодых людей, ставших впоследствии лидерами национальных музыкальных школ. Стоит напомнить, что у Мяковского учились А. Хачатурян и В. Мурадели, что воспитанниками Шостаковича были К. Караев и Дж. Гаджиев, что А. Баланчивадзе, Г. Киладзе, И. Туския обучались в классах Ленинградской консерватории.

Многие русские музыканты на протяжении 20—40-х годов выезжали в союзные и автономные республики, участвовали в организации национальных консерваторий и музыкальных театров, изучали быт и фольклор народов Кавказа, Средней Азии, Поволжья, Сибири. В результате были созданы отличные произведения, ознаменовавшие новый этап взаимосвязей русской музыки с культурами братских наций. Стоило бы напомнить о «Чеченской сюите» А. Давиденко, об операх Р. Глиэра «Шах-Сенем» и «Гюльсара», сюите «Туркменин» Б. Шехтера, «Марийской сюите» Н. Ракова, «Молдавской сюите» Н. Пейко, балете «Чолпон» М. Раухвергера, ряде сочинений С. Баласаняна, Л. Книппера, Н. Чемберджи, А. Веприка, С. Рязова, Е. Брусиловского, о Двадцать третьей симфонии Н. Мяковского, а также уже названном, поразительном по свежести Кабардинском квартете С. Прокофьева.

Живым олицетворением активного музыкального взаимодействия были декады национального искусства в Москве, проводившиеся на протяжении 30—50-х годов. В печати не раз отмечались существенные недостатки этих фестивалей: внешняя парадность и помпезность, порой скороспелость творческих решений, приуроченных к торжественным событиям. И, тем не менее, нельзя не признать исторической важности первых музыкальных декад, сыгравших определенную роль в развитии межнациональных музыкальных связей. В них выразилось крепнущее «чувство семьи единой», радость узнавания духовных сокровищ, впервые ставших достоянием всей многонациональной аудитории СССР. Попутно устанавливались важные контакты, возникали содружества более опыт-

ных русских музыкантов — композиторов, исполнителей, критиков — с их молодыми коллегами в братских республиках. Эти содружества вовсе не обязательно имели поверхностно «иждивенческий» характер, что отмечалось в позднейшие годы; рождались и действительно органичные, прочные творческие союзы, в которых принцип художественного взаимобогащения наций обретал естественное воплощение. Таковы в литературе содружества М. Ауэзова и Л. Соболева, Р. Гамзатова и его переводчика Н. Гребнева, таково же в советской музыке многолетнее сотрудничество В. Власова и В. Фере с Абдыласом Малдыбаевым, оставившее заметный след в киргизском оперном репертуаре.

Творчество Арама Хачатуряна, национально-почвенная музыка которого впитала многообразные воздействия русского и мирового искусства, являет собой превосходное доказательство плодотворности взаимообогащения наций в условиях социалистического строя. Хачатурян стал первым из крупных советских композиторов, создавшим на основе родного для него восточного фольклора крупные инструментальные концепции обобщенного плана. Лучшее в музыке Хачатуряна знаменует не только становление советской армянской классики, но и прямое продолжение традиций русского «ориентализма» XIX века. По определению Б. Асафьева, он «словно досказывает найденное и затронутое под впечатлением Кавказа Балакиревым»¹. Но как далеко ушел автор «Гаянз» от своих русских предшественников в постижении и претворении народной музыки Востока!

В музыке молодого Хачатуряна, уроженца старого Тифлиса, был синтезирован широкий круг национальных интонаций не только армянского фольклора, но и фольклора других народов Закавказья, с детства воспринятого талантливым композитором. Элементы ашугских песнопений, инструментальные формулы, типичные для городских сазандаров, получили в искусстве Хачатуряна сложное новаторское претворение под воздействием разнообразных художественных влияний, известных прежней «восточной» музыке: здесь и богатый опыт кучкистов, и симфонической школы Мясковского, и воздействия французских и русских современников — от Равеля до Прокофьева; сказались и тесные контакты с сегодняшним советским театром, балетом, эстрадой. Так возник оригинальный эстетический сплав, целостность которого определена

¹ Асафьев Б. Избр. труды. — М., 1957, т. 5, с. 100.

яркой индивидуальностью мастера. Самобытность национальных элементов (терпкие секундовые «трения», и сложнопластовые комплексы, словно выросшие из 17-ступенной шкалы закавказского тара) вступили в естественное соотношение с упрямыми остигматными ритмами и роскошью постимпрессионистского оркестра. Личное, авторское начало, в котором выразилось чуткое ощущение времени, существенно трансформировало и обновило, казалось бы, издавна знакомую людям интонационную систему. Поэтому слушатели Фортепианного или Скрипичного концертов безошибочно восприняли в них атмосферу молодого брожения созидательных сил, радостного устремления к новой жизни. В то же время в своих симфониях и концертах Хачатурян сумел выстроить развитые мументальные композиции, в которых восточные элементы едва ли не впервые обрели обобщенно-симфонический, а не только живописно-орнаментальный смысл¹.

Перед нами — яркий пример взаимодействия старинного и современного, фольклорного и профессионального, специфически национального и общечеловеческого. Немудрено, что отечественная и зарубежная аудитория слышала в этих пьесах не просто образцы экзотически пряного «восточного» искусства, а и рожденное новыми социалистическими условиями, неведомое миру эстетическое качество, представляющее общесоветскую социалистическую культуру. Влияние лучших сочинений Хачатуряна 30—40-х годов вышло далеко за пределы только армянской национальной культуры и стало общесоветским; нетрудно проследить, как были подхвачены и свободно развиты различные элементы хачатуряновского стиля в творчестве многих национальных авторов, в особенности, в республиках Закавказья и Средней Азии. Вероятно, и некоторые русские композиторы не прошли мимо влияний Хачатуряна, особенно в жанрах празднично виртуозной концертной музыки (либо в создании сочных живописно-хореографических картин).

Много позже один из учеников Хачатуряна Андрей Эшпай¹ в своем творчестве естественно сочетал традиции современной русской музыки с родным ему марийским фольклором. В стилистике его балета «Ангара» сплавлены самые разные национальные элементы: здесь и пентатонные формулы — от марийской песни, и интонации русской частушки-перепляса, и

¹ Об этих важных новациях музыки Хачатуряна интересно пишет В. Колен в упомянутой выше статье.

мелодические ритмы современной молодежной эстрады, и — в лирических пейзажных фрагментах — отзвуки сочной хачапурической мелодики или изысканных красок французского импрессионизма. При всем том автор избегает эклектической экстремности: столь разные стилистические слагаемые объединяются благодаря строгому вкусу, дисциплине мышления, доброй элегантности манеры изложения.

Влияние русской музыки — классической и современной — играло исключительно важную роль в эволюции национальных культур СССР. По мере роста мастерства и художественного опыта ведущих национальных композиторов постепенно совершенствовались и обогащались эти связи; включались в практику более сложные стилистические средства, преодолевались черты ученичества, наивного подражания. След за прямыми воздействиями Чайковского или Рахманинова осваивались более современные стилистические явления: трико-философская углубленность симфонизма Шостаковича, Мясковского, реалистическая драматургия и театральная характеристичность Прокофьева, живое поэтическое чутье и расота распева, присущие вокальной музыке Свиридова. Все это содействовало обогащению стилистической палитры национальных композиторов, освоению новых для них приемов и приемов ладового, интонационного, тембрового мышления. Входили в практику оstinатная техника и сложноритмические комплексы, динамически раскрепощенная ритмика и импровизационно-речевые формы декламации, расширенная функциональность и индивидуализированные камерные средства оркестровки. Интересно было проследить, как блистательный опыт прокофьевского «Ромео» находил оригинальное претворение в грузинских балетах на сюжеты Шекспира, а остроконфликтная, трагедийная драматургия Шостаковича получила своеобразный отклик в бурно развивающихся симфонических культурах Армении и Грузии, Эстонии, Молдавии, Узбекистана. Можно привести множество фактов, подтверждающих личное участие Шостаковича в развитии ряда национальных школ: напомним о его консультативных встречах с талантливыми мастерами из республик, доброжелательных письмах к авторам только что исполненных сочинений.

Успех Георгия Свиридова, с именем которого связано создание в 50—60-е годы современной музыкально-поэтической антологии (вокально-симфонические циклы по Есенину, Маяковскому, Некрасову, Блоку), вызвал к жизни сходные опыты не только в России (оратории Р. Щедрина, Н. Сидель-

никова, В. Рубина), но и в ряде братских республик; стоило бы напомнить, например, о грузинских ораториях О. Тактакишвили «Николоз Бараташвили» или «По следам Руставели». Еще более заразительным оказался пример того же, Свиридова, достигшего в кантате «Курские песни» покоряющей свежести претворения жанров старой крестьянской песни: так, параллельно с «Курскими песнями» появились на свет «Гурийские песни» О. Тактакишвили, «Белорусские песни» А. Богатырева, «Мужские песни» эстонца В. Тормиса, «Лакские песни» дагестанца Ш. Чалаева.

Понстине универсальным было повсеместное воздействие русской массовой песни с ее мужественной маршевой и императивным митингово-ораторским складом. Во всех республиках СССР, где происходило становление новой песенной традиции, местные национально-фольклорные элементы словно перезаряжались, активизировались под мощным влиянием русской и мировой революционной песенности. Широко осваивались непривычные для этих народов интонационные формулы — маршевые либо торжественно-гимнические, приемы энергичной акцентности, столь противоречившие созерцательной статике лирических напевов. Эти процессы интонационного перевооружения, внутренне обусловленного обновления национального мелоса сказывались не только в песенном жанре, но и в оперной, балетной, кантатно-ораториальной музыке.

Немалую роль в становлении национального музыкального театра сыграли стилистические поиски русских оперных композиторов, в частности, авторов так называемой «песенной оперы» 30—50-х годов с их четкой жанровой конкретностью и неизменной опорой на современный интонационный строй. Впрочем, далеко не всегда и не везде эти влияния были столь плодотворными: порой некритически копировались и типичные недостатки русской «песенной оперы», так же как и музыки массовых жанров: мелодические и сюжетные штампы, черты поверхностности, упрощенчества. Отсюда и недолговечность тех опер и балетов, в которых сложные жизненные проблемы раскрывались неглубоко и схематично, а музыкальные решения не выходили за пределы быстро изживавших себя традиций.

По мере поступательного движения национальных школ возрастало и обратное их воздействие на современную русскую музыку. Уже говорилось о пристальном интересе ряда русских мастеров к использованию песенного фольклора брат-

ских народов. Столь же значительны влияния национальной поэзии, не раз питавшие фантазию русских советских композиторов. Напомним об армянских стихах Аветика Исаакяна, вдохновивших Г. Свиридова (вокальный цикл «Страна отцов»), о еврейской народной поэзии, с необычайным гуманистическим сочувствием претворенной в известном цикле Шостаковича, об интереснейших эскизах казахской комической оперы-сказки «Хан-Бузай», сделанных Прокофьевым, о многократных попытках воплощения русскими композиторами литературных творений Гамзатова, Айтматова и др.

Обращаясь к национально-самобытной поэзии, тесно связанной с культурой, историей, бытом братских народов, русские композиторы, естественно, искали пути и для воспроизведения специфических черт музыкальной образности. Шостакович или Свиридов, рисуя картины старого еврейского или армянского быта, «не стилизовали... а артистически мыслили в духе наций, создавших данный материал»¹. Так вновь и вновь расширялась образная палитра современной русской «музыки о Востоке».

Труднее, однако, проследить за тем, как воздействуют на новую русскую музыку и на советскую музыкальную культуру в целом достижения отдельных выдающихся мастеров из братских республик. Разумеется, многолетний опыт общесоюзных творческих встреч, музыкальных смотров, пленумов, фестивалей с их щедрым многоцветьем разнообразнейших национальных сюжетов и тем, созвучий и красок все более заметно сказывается в формировании вкусов, художественных идей, в общей эволюции того идейно-эстетического единства, которое именуется советской музыкой. Лучшее, что продемонстрировали в своем творчестве А. Хачатурян и К. Караев, А. Баланчивадзе и Б. Лятошинский, Г. Канчели и В. Тормис и их многочисленные коллеги, так или иначе влияет на современное композиторское сознание, становясь достоянием многонациональной корпорации советских творцов музыки².

¹ Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1977, с. 160.

² Можно указать на плодотворное воздействие отдельных мастеров в пределах определенного региона: те или иные творческие открытия такого автора, скажем, как В. Тормис, быстро становились достоянием многих прибалтийских композиторов, так же как интересные находки Г. Канчели или А. Тертеряна находили отклик в работах их закавказских коллег. О всеобщем влиянии А. Хачатуряна на определенном этапе развития их национальных культур говорят многие композиторы Закавказья и Средней Азии.

Но было бы, вероятно, преувеличением доказывать, что каждого из названных мастеров уже достиг заметного личностного влияния в пределах всего композиторского сообщества нашей страны. Опыт показал, что такое всеобщее эстетическое воздействие оказывали лишь самые сильные и оригинальные дарования, подобные Прокофьеву или Стравинскому, Скрябину или Шостаковичу.

Впрочем, сложная проблема «обратного влияния» национальных культур СССР на современную русскую музыку еще ждет специального рассмотрения. Такие влияния, несомненно, имеют место, и роль их непрестанно возрастает, хотя проследить их на конкретных примерах пока еще очень трудно.

Творческая практика истекших двух десятилетий выдвигает и новые аспекты взаимовлияния национальных культур. Острее, чем в прошлые годы, ставятся вопросы соотношения в музыке современного и традиционно-архаического. Повсеместно обсуждаются возможности слияния местных национально-почвенных традиций с новейшими звуковыми системами, родившимися за рубежом. Стоило бы подробнее остановиться на этих насущных проблемах.

Было время, когда композиторы-первооткрыватели, давшие своему народу первые национальные оперы, кантаты, оркестровые сюиты, могли ограничиваться лишь простым воспроизведением популярных фольклорных жанров и любимых напевов. Творчество многих авторов характеризовалось тяготением к миниатюре, преобладанием сюит, дивертисментных форм, что считалось закономерным для раннего этапа развития данных музыкальных культур. Почти во всех республиках формирование национальных школ происходило в условиях острых дискуссий, трудного, порой мучительного преодоления узких «местнических» нормативов. Многим талантливым мастерам приходилось мужественно противостоять догматическим представлениям о допустимых границах национального стиля («наше» — «не наше»). И повсюду побеждали высокий профессионализм, широта, диалектическая четкость понимания границ национального. Успешно осваивались развитые симфонические структуры и сложные формы драматургии.

Непритязательное копирование народно-эпических жанров сменялось их активным переосмыслением, самостоятельной

разработкой национального интонационного фонда. Шире входили в практику приемы, средства развития, гармонической и тембровые комплексы, испытанные всей предшествующей музыкальной культурой — русской и мировой. И тогда, обращаясь на новом уровне к сокровищам своего фольклора, эти талантливые мастера уже не могли более удовлетворяться знакомыми, бытующими на самой поверхности мотивами. На смену «верхним слоям» народной музыки, уже не приносящим более богатых урожаев, пришли глубинные, порой архаические слои, в которых заключены истинные первоисточники национального стиля. Здесь — и древние грузинские песнопения, и армянские шараканы, и украинская старинная дума, и литовское сутартинье, и различные пласты русской песенной архаики.

Почти как правило эти экскурсии в далекую старину, вызванные пытливыми исканиями драгоценных «презентов» национального, сочетались с оригинальным претворением современных стилевых черт, присущих музыке XX века. Входили в практику полиладовые комплексы и обостренный интонационный рисунок, сложная полифоническая фактура и новейшая оркестровая техника. В сущности, этот путь соединения первозданного, архаического с ультрасовременным был намечен еще в начале века такими лидерами новой музыки, как Стравинский, Прокофьев, Барток. Превосходные примеры органического синтеза старины и современности достигнуты, например, в поздних сонатах и симфониях Прокофьева или в таких программных сочинениях Шостаковича, как «Казнь Степана Разина». Опыт этих выдающихся художников продолжает и сегодня возбуждать фантазию не только русских композиторов молодого и среднего поколения, но и многих мастеров в братских национальных республиках СССР. Стоит напомнить о «Звонах» Р. Шедрина и «Ярославне» Б. Тищенко, о симфониях Г. Канчели и балетах Э. Оганесяна, о сочинениях Л. Грабовского, Л. Дычко, И. Карабца — на Украине, о целом ряде работ ленинградских композиторов — С. Слонимского, В. Гаврилина, Л. Пригожина.

Лишь подлинным талантам удается при этом преодолеть опасность эстетизации старины, самодовлеющего любования раритетами. Об угрозе подобной поверхностной архаизации с тревогой говорили участники недавних теоретических дискуссий. Указывали на бесперспективность «музейного» подхода к древним художественным ценностям, напоминали о том,

что старинные элементы способны включиться в современную образную систему лишь при условии активной их переплавки, существенного переосмысления с позиций сегодняшнего дня. «Нельзя жить только прошлым и курить фишмам только музейным экспонатам, — писала по этому поводу армянская поэтесса Сильва Капутикян. — В музее можно простоять несколько часов, испытывая восторг и преклонение, но жить в музее нельзя. Чтобы дышать, нужен... простой свежий воздух, гомонящая спорящая толпа, кипение улиц, живое kloкочущее дыхание жизни»¹. Об одностороннем увлечении молодых авторов музыкальной архаикой убедительно говорил Б. Арапов на одной из дискуссий в Ленинграде: «Когда фольклор изымается из старых сундуков и студенту говорят: «Работой только так» — он в конце концов становится стилизатором. Более того: в этом случае национальная нитонационная информация — деревенская, архаическая — значительно переживает современную»².

В кругу литераторов, музыкантов, ученых все чаще раздаются голоса, осуждающие догматическую канонизацию фольклора в качестве единственно возможной основы для современного творчества. Как бы велики и прекрасны ни были сокровища народного творчества, нельзя ограничивать ими основу формирования национального стиля. Прав литовский литературовед В. Кубилюс, утверждающий, что «фольклорная стилистика — лишь одно из ответвлений национального стиля, а не единственное его русло»³. И чем зреее, богаче, совершеннее музыкальная культура нации, тем более заметную роль в ней играет — наряду с фольклорными богатствами — и разностороннее наследие национальных классиков, и самобытное претворение лучших достижений западных культур. Критика верно указывает на опасность «модной» фетишизации старинных народных традиций, когда иные авторы пытаются с помощью фольклора «спастись от собственного малокровия»⁴. Даже ценнейшие образцы народного творчества могут оказаться обедненными, дискредитированными, если композиторы ограничиваются чисто

¹ Цит. по журн. «Дружба народов» (1976, № 12, с. 177).

² См. выступление Б. Арапова в редакционных беседах журнала «Советская музыка» (1974, № 2, с. 41—43).

³ Кубилюс В. Формирование национальной литературы. — Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 34.

⁴ Об этом см. в статье Иманта Аузинь «Расширение горизонта» (Вопросы литературы, 1977, № 6, с. 93).

«жизненным» отношением к фольклорным темам, пренебрегая широкими возможностями их современной транскрипции. Во многих произведениях прошлых лет отмечалось пассивное отношение к народному мелосу, топтание в кругу одних и тех же, уже исчерпанных интонационных стереотипов — вполне национальных, но давно утерявших первоначальную свежесть воздействия. Пагубное ограничение первичными фольклорными штампами возникало, как правило, там, где композитор творит замкнуто, на культурно изолированном пространстве, вне контекста советской и мировой музыки.

И не удивительно, что для некоторых национальных музыкантов оказывается принципиально важным сознательный выход за пределы только своего фольклорного тематизма. Так было, например, когда К. Караев — вслед за балетом «Семь красавиц» на сюжет Низами — обратился к совершенно иному кругу интонаций, связанных с современным бытом южноафриканских негров («Тропой грома»). Точно так же автор «Лакских песен» Ш. Чалаев после ряда сочинений, вдохновленных родным фольклором Дагестана, счел для себя необходимым взяться за новые для него темы, почерпнутые то из английской сказки Киплинга (опера «Маугли»), то из американской поэзии XIX века.

Такие корифеи отечественной музыки, как Скрябин или Шостакович, в свое время могли создавать свои признанные шедевры, минуя прямые контакты с русским фольклором (хотя в покоряюще-человечной мелодике симфонических адажио Шостаковича и претворялись самые общие закономерности русской протяжной песни).

Словом, проблема соотношения новой музыки и фольклора требует особого диалектического рассмотрения. Здесь не существует готовых рецептов. И уж во всяком случае никакое подлинно творческое культивирование фольклорных тем было бы невозможно в условиях изоляции от общечеловеческого художественного опыта.

Самое важное, решающее в работе над фольклором — это современная позиция автора, его способность заново воссоздавать старинные звуковые модели, отбирать в них именно то, что необходимо для верного и глубокого выражения современности. «Сами по себе средства [...] ничего не обеспечивают, если они «применены», а не «рождены», — верно заметил армянский композитор Т. Мансурян. — А родиться они могут, если личность композитора способна синтезировать

явления жизни с такой же глубиной и правдивостью, как в отстоявшихся великих образцах народной культуры...»¹.

Отличные примеры смелого творческого синтеза представлены в поздних сочинениях Сергея Прокофьева, в частности, в Седьмой, Восьмой фортепианных сонатах и в Первой скрипичной сонате — с их богатырски эпическими финалами, ярко запечатлевшими величие народного духа в тяжелую годину Отечественной войны. Многие в этих «русских токкатах» уходят своими корнями в стихию древних былин, в атмосферу эпических повествований Бородина и Глинки. Но Прокофьев осовременивает, переинтонирует эти традиционные средства, решительно снимая ощущение архаичности. Здесь и жесткость остринатных формул, и диссонантная терпкость, и массивная тяжеловесность фактуры, и динамизированная энергия метроритмов. Эти черты, вероятно, не могли бы сложиться вне опыта Стравинского, Онеггера, вне собственных прокофьевских экспериментов периода «Скифской сюиты» и Токкаты ор. 11. Но к этим «современническим» воздействиям добавились и позднейшие увлечения композитора древним фольклором русского Севера, отраженные в его песенных обработках 40-х годов. И вот уже современный слушатель, втянутый волей художника в сложную систему образных ассоциаций, рисует в своем воображении картины титанических военных бросков и победоносных ударов, легендарных триумфов русского оружия на последнем рубеже мировой войны. Кажется, что искусство Прокофьева совершает некое чудо, поднимая нас на такие головокружительные высоты, откуда свободно просматривается вся гигантская панорама национальной истории — от былинной старины до недавно пережитых событий. А наличие традиционных звуковых формул как бы сближает далекие друг от друга эпохи, помогая осознать единство национального характера и неразрывную связь времен.

По мере расширения эстетического кругозора национальных композиторов усиливается их интерес и к наиболее ценным пластам зарубежной музыки XX века: влияния Равеля и Бартока, Стравинского и Орфа, Хиндемита, Мессяна, Берга, Лютославского в различной мере сказываются в творчестве молодых мастеров Москвы и Ленинграда, Закавказья, Прибалтики, Украины. Наиболее талантливые чутко впитывают и интересно преобразуют приемы современной трактов-

¹ Мансурян Т. отвечает на вопросы журнала. — Сов. музыка. 1972, № 12, с. 30.

и направленность музыкального взаимодействия: отделить пассивное подражание и некритическое заимствование чужеродных псевдоноваций от вдумчивого и творчески оправданного освоения новых звуковых средств, необходимых для более убедительного решения действительно актуальных эстетических задач.

Особый аспект межнациональных связей составляет проблема творческого взаимообмена между музыкальными культурами Востока и Запада. Музыканты Азербайджана и Армении, Узбекистана, Казахстана, Киргизии многократно демонстрировали своим зарубежным коллегам плодотворность взаимодействия европейской и азиатской культур на прочной базе социалистического интернационализма.

Вторая половина XX века — эпоха крушения мировой колониальной системы и формирования новых государств Азии и Африки — с новой силой заострила проблему взаимодействия музыкальных культур Запада и Востока. На наших глазах рушатся вековые преграды, отделявшие восточные культуры — эти «спящие красавицы музыки» (Асафьев), — от общечеловеческого музыкального развития. С каждым годом усиливаются контакты между европейской музыкой — с ее традиционными ладовыми системами, классическими формами многоголосия — и монодийными культурами народов Ближнего, Среднего и Дальнего Востока, африканских и латиноамериканских стран. Однако вновь раздаются голоса скептиков, отстаивающих фатальную «несовместимость» европейской музыкальной традиции и восточной монодии, невозможность их сближения и творческой интеграции. Утверждают, что подобная взаимосвязь грозит уничтожением самобытности восточных культур, их бесславной гибелью под напором европейской «музыкальной агрессии». Говорят о «музыкальном геноциде», о «культурном колониализме», якобы стремящемся лишить молодые государства Азии и Африки их специфической древней традиции. По существу же отстаивают реакционную идею вековой изоляции, бесплодной автаркии восточных культур.

В самое последнее время среди авангардистов Европы и США возникли и совершенно противоположные суждения: некоторые музыканты, убедившись в бесперспективности идей «самонзоляции», вдруг заговорили об особых возможностях взаимосвязей между ультрасовременной музыкой Запада и древнейшими культурами стран третьего мира. Последователи Джона Кейджа начали штудировать буддийскую фило-

ки фольклора, воспринятые у Бартока, тембровые и ритмические открытия молодого Стравинского или свойственное Орфу умение осовременивать казалось бы безнадежно «устаревшие» народные примитивы. Благодаря органическому освоению этих новых стилистических средств национальная специфика музыки и предстает освеженной, обнаруживая иные, ранее не замеченные грани.

Возможности применения новейших музыкальных систем, в том числе и самых смелых, новаторских, в сущности, безграничны для любой национальной культуры. Вряд ли возможно устанавливать здесь какие-либо догматические лимиты и запреты, объявляя «неподходящими» для данной национальной культуры определенные звуковые средства и композиционные приемы. Все зависит от таланта и идейной устремленности автора, от его способности переинтонировать тот или иной художественный прием, заимствованный «извне». Об этом было верно сказано на одной из дискуссий в Тбилиси: «Любой национальной музыке «подходит» все, что органически сливается с ней и помогает лучше понять нашу эпоху..., глубже освоить отечественные традиции»¹. Если же модничающий автор, захваченный ослепляющей необычностью заграничной звуковой «новинки», спешит применить ее некритически, не сообразуясь с собственной — выношенной и выстраданной музыкальной идеей, — возникают обидные потери. В таких случаях свое, национальное упорно не сливается с чужеродным, заимствованным. Тогда музыка теряет свою коммуникативную функцию, лишаясь не только национальной сущности, но и необходимой авторской индивидуальности.

Примеры подобной «несовместимости тканей», вызванной механическим перенесением новаций европейских композиторов на национальную почву, многократно отмечались в произведениях литовских, грузинских, русских, армянских, украинских композиторов: механическое «приклеивание авангардных эффектов» (например, аккордов-кластеров) к старинным народным мелодиям (Литва), запоздалое увлечение серийной техникой (Грузия), модернистская претенциозность и «печать провинциализма» (Украина).

И здесь становится особенно важной функция критики, призванной в каждом отдельном случае чутко оценить смысл

¹См. выступление Г. Орджоникидзе в редакционных беседах журнала «Советская музыка» (1976, № 9, с. 82).

софию дзен, пытаюсь применить ее в качестве оружия борьбы против содержательности и идейного смысла, против логики и «порядка» в современном искусстве. Карлгейнц Штокгаузен, разочаровавшись в ультрарациональных формах «тотальной организации звуков», по-своему воскрешает средневековые культовые традиции индийской и японской музыки, заимствуя в них прежде всего элементы оккультизма, перманентной магии, черты отрешенности от грубых жизненных реалий. Причудательная статья К. Штокгаузена «Музыка это трибуна», в которой влиятельный авангардистский лидер свалирует к модному тезису «интеграции», придавая ему совершенно особый и не совсем неожиданный смысл. Автор статьи с энтузиазмом говорит о грядущем приходе «ассимиляции и интеграции культур» Востока и Запада. Он предсказывает, что после милитаристского периода «консервирования» капиталистических традиций «все внимание сосредоточится на создании новых оригинальных форм», которые внесут вклад в многонациональный концерт, исполняемый всеми культурными группами мира». Выясняется, однако, что понятие «музыкальной интеграции» сводится у Штокгаузена всего лишь к механическому смешению фольклорных попевок с чисто шумовыми эффектами новейшей электронной музыки. Он призывает к созданию «нового художественного фольклора, реализованного с помощью электронных приборов и иных технических завоеваний». В качестве образца такой эклектической мешанины он предлагает собственную пьесу «Telemusic», созданную по заказу японской студии NHK — на основе «стилистического симбиоза» современной европейской музыки с элементами старинного фольклора различных народов Востока. Что понимает Штокгаузен под звуковым «симбиозом» — хорошо известно по его «Гимнам» и другим электронным опусам, в которых беспорядочно наизываемые кусочки из разных, вполне достойных мелодий, подвергаются совершенно алогичному соединению, что создает в целом ощущение тягостного хаоса, параноического бреда. Живая идея музыкального синтеза, творческого сплава подменена здесь сюрреалистическим методом «сопряжения несопрягаемого», обнажением эксцентричного приема, ставшего самоцелью.

И, конечно, нынешние пути становления национальных культур в странах третьего мира не имеют ничего общего со

¹ Статья, опубликованная в западногерманском журн. «Universitas», перепечатана в польском журнале «Forum», 1976, № 49.

Глинка не считал, что искусство должно быть «европейским» или «азиатским», как объяснял Стендаль.¹

Нельзя не задать также следующие вопросы. Достаточно ли сильны из развивавшихся музыкальных культур воспроизводить во всем объеме художественный опыт европейской музыки — с присущими ей особенностями развития композиционной техники, интонационного и тембрового мышления? Не возникает ли при этом, действительно, угроза ступсывания каких-то важных сторон национальной самобытности?

Вспомним, как мучительно боролся гениальный Глинка против привычных нормативов современного ему музыкального академизма, чуждых мелодической природе славянского мелоса. Его угнетала необходимость послушно следовать предустановленным схемам. Так был отброшен им интересный замысел «казацкой симфонии» «Тарас Бульба», когда украинский тематизм пришел в противоречие со «среднеевропейскими» разработочными приемами. «Я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что развитие Allegro (Durchführung, développement) было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру...»¹. К сожалению, не все наши современники обладают столь же развитым чувством самокритики. В результате рождается немало компромиссных сочинений, в которых обидно обезличивается интонационная прелесть национальной, прежде всего восточной музыки, втиснутой в прокрустово ложе «общеευропейских» приемов и композиционных структур. Подобные потери не

¹ Из письма М. И. Глинки Н. В. Кукольникову от 12 ноября 1854 г. — В кн.: Глинка М. Литературное наследие. Л., 1953, т. 2, с. 502.

раз отмечались нашей критикой. Так, в свое время Б. Асафьев, восхищаясь успехами ряда национальных композиторов СССР, предупреждал об опасности применения ими чисто ремесленных рецептов: «Наивной была рецептура, что стоит только приложить к национальному мелосу древнейших культур приемы обработки песен в манере и нормах кого-либо из классиков, как этот мелос станет музыкой профессионально оправданной с высот европеизма». Выдающийся ученый сетовал на то, что «развитие симфонии из природы и особенностей каждого национального мелоса задержалось» и что во многих произведениях мелос и техника обработки «не сливаются подобно маслу с водой». И тогда «возникает ощущение „никрустации“ народных напевов в силу необходимости, а не из органического вращаения их в замысел как живой интонации»¹.

Сходные мысли высказывала в свое время Марина Цветаева, оценивая некоторые русские переводы из древнего эпоса восточных народов: «Не то, не то, — выдуманно, гладко... Разве таким складом пели казахи, калмыки, грузины? Вы представьте себе старинные уклады, инструменты, синтаксис древних языков — и пустите все это сказать по-русски, по гладкой дорожке, по струнке — это фальшиво уже с самого начала...»² Поэтесса справедливо осудила скороспелые поэтические переводы, в которых стерлось то самое сокровенное, что было присуще оригиналам.

Именно сегодня, когда многие национальные культуры СССР уже прошли важный этап первоначального становления, вновь раздаются голоса в защиту восточной специфики, заключающей в себе бесценные и пока еще нетронутые эстетические богатства. Ученые востоковеды справедливо напоминают о существовании «устойчивых культурных ценностей, которые достались нам от прошлого и которые мы обязаны передать в будущее, чтобы не нарушить закон преемственности, поддерживающей жизнь человеческую»³. Верно утверждают, что невозможно сохранить нацию и ее самобытность без сохранения духовных основ ее традиционной культуры. Если говорить о древней художественной культуре стран Востока, то она и сегодня покоряет своей «способно-

¹ Асафьев Б. Избр. труды, т. 5, с. 91.

² Шагинян М. Человек и время. — Новый мир, 1977, № 1, с. 59.

³ Григорьева Т. И еще раз о Востоке и Западе. — Иностранная литература, 1976, № 7, с. 242.

стью к самоуглублению и чувствам внутренней гармонии», разнообразие поэтических жанров и интонационных структур. И было бы невосполнимым уроном для искусства, если эти ценности оказались в той или иной мере забытыми или обезличенными во имя односторонне понятой идеи всеобщей музыкальной интеграции.

Речь идет, разумеется, не о возвращении вспять, к пройденному этапу наивного этнографизма, не об эстетской консервации архаических форм, и, конечно, не об отрицании профессионального мастерства. Подобные отсталые установки давно опровергнуты бурно развивающейся музыкальной практикой. Речь о другом: о поисках новых, еще не использованных возможностей синтеза народно-национальных ценностей с богатейшими ресурсами мировой музыки, об обращении к самобытнейшим «первистокам» национального стиля на более высоком витке спирали, во всеоружии современной композиторской техники. Эти идеи сегодня действительно стучатся в дверь, о них много спорят в музыкальных кругах различных республик¹. Обращают внимание на особую выразительность мелодики, национального инструментария, на оригинальные приемы народного вокализирования, на не использованные до конца ресурсы метроритмики, на самобытные черты структуры и развития, присущие традициям мугама, макома, кюя.

Некоторые из этих музыкальных традиций уже успешно претворяются в крупных формах камерно-симфонической и оперной музыки. Напомним, в частности, о характерно восточных речитациях и чисто импровизационных «наплывах», обусловивших оригинальность сонатной формы у А. Хачатуряна, об особых приемах «динамической статичности» в симфониях Г. Канчелли. Интересны также опыты возвращения к армянскому народному инструментарию, к традиционным

¹ Так, Г. Орджоникидзе в своей статье «О диалектике национального и интернационального» (Сов. музыка, 1975, № 12) справедливо выступает против нивелировки национальных исполнительских стилей. Он утверждает, что «национальная специфика исполнения — своего рода резервуар новых интонаций», что «остается незаменимым и дорогим неповторимым инструментарием, если нам хоть сколько-нибудь дорога неповторимость звуковой атмосферы данного стиля». О важных тенденциях приближения композиторов к национальному «первистокачку» говорил Р. Шедрин, касаясь процессов обновления современной русской музыки: он имел в виду «тембровые, ритмические поиски в возможности новой ритмической передачи особенностей свободного русского распева» (см.: Творчество. — М., 1973, вып. 1, с. 51—52, а также с. 349—351 настоящего издания).

приемам «глиссандирующего» вокализирования в симфониях А. Тертеряна. В новой русской музыке примечательны смелые искания Р. Шедрина, применившего в отдельных разделах оперы «Мертвые души» яркие эффекты пения «открытым звуком» (столь типичные для деревенской певческой культуры).

И все же многие и многие самобытные звуковые краски пока еще продолжают жить только в сфере народного и этнографического ансамблевого музицирования. Между тем, в них таятся не использованные еще резервы свежих интонаций, ритмов, красок, приемов развития, способных не только содействовать расширению границ национального стиля, но и внести щедрый дар в общечеловеческую сокровищницу музыки. Решение подобных исторически прогрессивных задач по плечу лишь художникам, одухотворенным высокими социально-эстетическими идеями современности, а не просто изобретательным стилизаторам. И, конечно же, наиболее талантливым новаторам, ибо, как верно отметил один из исследователей, «национальная самобытность — это органическое, атрибутивное свойство большого таланта, а не благоприобретенное достоинство»¹.

В условиях советской культуры проблема интернационального взаимодействия не ограничивается чисто эстетическими аспектами. Она обретает в наши дни особый социально организующий смысл. Поиски путей взаимовлияния неразрывно связаны с крепнущей социалистической общностью наций, образующих великий Советский Союз. Это поиски нового социального содержания, новых эталонов эстетики и этники, присущих искусству развитого социализма. Это то неповторимое единство в многообразии, которое уже сегодня отличает советское искусство как целое от любых иных национальных культур современности.

Установить конкретные черты стилистической общности в применении к музыке — дело не столь простое. Каковы признаки социалистической новизны, объединяющие сегодняшнее искусство русских и украинцев, узбеков и грузин? В обращении к общему для них кругу поэтических сюжетов, текстов, программных заглавий и посвящений? Да, бесспор-

¹ Из статьи осетинского литературоведа Н. Джусойты «Уходя от фольклора». — Вопросы литературы, 1977, № 1, с. 125.

но. В общем для многих национальных культур интерес к героической образности, к традициям революционных песен и наиболее динамичным, действенным пластам песенного фольклора? Да, но не только в этом. Лучшее в советской музыке — при всем различии национальных ее диалектов и школ — выражено в общности нравственных исканий, в красоте гуманистических идеалов, обусловленных целями революционного преобразования мира. Любовь к жизни, вера в светлое будущее народов, утверждение действенных созидательных качеств современного героя — вот что роднит сегодня все национальные группы композиторов СССР — при том, что сохраняется различие используемых ими специфических средств звукового выражения. И эти качества нашего многонационального искусства верно служат высоким целям формирования нового человека, решению исторических судеб народов, создающих самый справедливый на Земле общественный строй.

О русском национальном начале в современной советской музыке

Едва ли пишущий эти строки погрешит против истины, если вновь (в который раз!) напомним, сколь трудна проблема национального своеобразия музыки, в том числе и музыки русской. Какие качества позволяют определить сочинения классиков русской музыки, равно как и ряда современных мастеров именно русскими, в чем сказываются те неуловимые, ускользающие свойства, которые сообщают творениям русской музы печать неповторимости? Ответить на этот вопрос нелегко во многом также и потому, что проблема национального сама по себе запутанна и многосложна и допускает принципиально различные подходы, разные пути, если не ее решения, то хотя бы постепенного продвижения по направлению к истине, брезжащей в отдалении, подобно путеводной звезде.

С виду самый простой подход к проблеме исходит из национального характера как некой данности, которая не нуждается в оправдании хотя бы потому, что она существует. Наше непосредственное ощущение музыки подсказывает нам, что нечто общее связывает Глинку и Чайковского, Мусоргского и Бородина... Прокофьева и Шостаковича (можно назвать еще длинный ряд столь же славных имен). Но как только мы попытаемся в сжатых и точных определениях выявить свойства, которые делают музыку вышеназванных композиторов русской, как тут же оказывается, что дотоле твердая почва начинает уходить из-под ног.

Суть дела в том, что современный практический разум не мирится с расплывчатыми суждениями, преподносящими в сфере музыкознания общие места о русском духе или рус-

сходимо такое определение, которое можно, что называется, «потрогать руками». Иными словами, недостаточно общей констатации свойств национального своеобразия, нам нужно знать, как такие свойства отразились в природной материи музыки, в сочетании ее структурных компонентов, создающем движение интонируемых звукообразов.

Так, естественно, возникает другой подход, в котором меньше претензий, но больше практичности. Русское национальное начало музыки усматривается в особенностях ее интонационного строя и прежде всего, конечно, в отражении интонаций русского народного песнетворчества. Это тоже неоспоримая реальность, утвержденная долгим путем развития русской музыки, постоянно проявляющаяся и ныне. Действительно, отражение в музыке характерных оборотов русского фольклора — тот признак, который импонирует именно своей очевидностью. Достаточно сравнить фольклорный прообраз с его преобразованным воспроизведением, чтобы сделать вывод о русском характере музыки, о ее связях с традицией живого интонирования, уходящей в глубь веков.

Однако у такого подхода есть и свои трудности. Главная из них заключена в том, что в музыке великих русских композиторов-классиков далеко не все восходит к фольклору. Как и наши великие писатели, они никогда не замыкались в рамках чистого этнографизма, а фольклор никогда не воспроизводился в их произведениях с максимальным приближением к оригиналу. Он, как правило, преобразовывался, обрабатывался или, пользуясь высоким музыковедческим «штилем», «претворялся». И такое преобразование происходило в соответствии с нормами музыкального мышления и в рамках стилистических движений, сложившихся в европейской музыке.

Это свойство русской музыки — как ветви музыки европейской² — утверждено всем движением национальной культуры, начиная с петровских преобразований. Ярчайшее

¹ Само собой разумеется, что сказанное не означает неправомерности постановки проблемы национального характера народа. Но ее сколько-нибудь убедительное решение возможно только при условии выхода за пределы собственно музыкальной науки с привлечением данных и методов анализа широкого круга гуманитарных дисциплин (философии, психологии, истории культуры и т. п.).

² Понятие европейской музыки здесь трактовано в смысле общеевропейской, включая музыкальную культуру всей Европы, как Западной, так и Восточной.

выражение оно получило в творчестве Пушкина, ставшем мощным импульсом развития также и русской музыки. В своей речи о Пушкине Ф. Достоевский подчеркнул роль того разряда произведений великого поэта, «в которых преимущественно засияли идеи всемирные, отразились поэтические образы других народов и воплотились их гении»¹. В такой способности перевоплощаться в чужую национальность Достоевский ощутил народность и пророческий характер поэзии Пушкина, национальную русскую силу и ее грядущее значение.

В полной мере эти слова могут быть отнесены и к Глинке, равно как и к другим великим русским композиторам-классикам. Связь с песнетворчеством своего родного народа сочеталась у них и с глубоким проникновением в самую суть культуры чужих народов. Русская музыка о Востоке — наглядное тому свидетельство. Опираясь на инонациональный материал, воспроизводя не только его внешние свойства как своего рода экзотику, а проникая в самые сокровенные его глубины, русская музыка утверждала свою национальную самобытность. И это сказывалось в национальном преломлении общеевропейского, в своеобразном «русском взгляде» на коренные проблемы, поставленные развитием мировой культуры.

Но остановимся, поскольку уже слышен предостерегающий голос прагматика, не доверяющего общим суждениям. Все это прекрасно, но все-таки, в чем же проявляется русский национальный характер такой музыки, и остается ли она все-таки музыкой русской, невзирая на то, что композитор оперирует инонациональным материалом?

И тут мы снова обратимся к русскому фольклору. Да, он оставался для русских музыкантов некой первоосновой, которую они развивали в соответствии с нормами музыкального мышления, утвердившимися в европейской культуре. При этом сохраняя черты самобытности, не растворяя их в голосах иноземной музыкальной речи, воспринятой и усвоенной европейски образованным сознанием. Не размежевание с Западом, а органическое усвоение его завоеваний — вот ведущий принцип развития русской классической музыки.

И найденное в слиянии двух потоков — двух течений, одно из которых шло словно бы «изнутри», а другое — «извне»,

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1958, т. 10, с. 454.

сохраняло свою действительность и в том случае, когда объектом художественного воплощения становилось интонационное самовыражение чужой нации. Так, Глинка исходил в своих «Испанских увертюрах» из тех же самых принципов обращения с фольклорным материалом, которые определили стиль его «Камаринской». А там сохранились коренные свойства его музыкального мышления, сложившегося под воздействием русской крестьянской песни и современной ему культуры европейских народов.

Так мы подошли к основной задаче данной статьи. Ее цель — на примере творчества четырех современных русских мастеров попытаться определить своеобразные черты их музыкального слышания мира, обусловленные некоторыми свойствами русского фольклора и в то же время выходящими за его пределы. Иными словами — речь пойдет не только о различных путях претворения русской песни, но и о ее преодолении. Это последнее определение подразумевает выход за пределы фольклорных рамок, обращение к материалу, напрямую с фольклором данной нации не связанному.

Сущность этих двух аспектов проблемы (то есть претворения фольклора и его преодоления) подтвердило все развитие русской музыки XX века. В самом деле, мы знаем, сколь велика роль интонационных оборотов, восходящих к русскому песенному фольклору, в музыке Прокофьева, Стравинского, Шостаковича. Но мы знаем также, что их музыка не ограничивалась лишь претворением фольклорных прообразов — она вбирала в себя многообразнейшие формы «интонационного самовыражения» едва ли не всех времен и народов. Неоклассические сочинения трех названных выше творцов — наглядное тому подтверждение. Причем, обращаясь к опыту других народов, они сохраняли основные свойства своего стиля, самобытные черты художественного мышления, сложившиеся под воздействием фольклора, в тесном с ним соприкосновении.

Не случайно в интереснейшей и богатой по мыслям статье «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского» А. Шнитке отмечает, ссылаясь на высказывание М. Ботюра, что русский мастер «обращается с элементами музыкальных стилей прошлого так же, как с народными интонациями»¹. Правда, это, в принципе верное положение, нуждается в некотором уточнении, поскольку свойства материала,

¹ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. — М., 1973, с. 383.

конечно, влияли на характер его обработки. Скорее следует говорить о своеобразном приспособлении творческого мышления Стравинского к нормам тех стилистических моделей, которые стали объектом приложения его усилий. Но как бы то ни было, ныне достаточно очевиден сам факт обращения к интонациональным истокам русского композитора, сумевшего придать им новые свойства, отражающие его собственный «взгляд на материал». К этому добавим, что подобная картина складывается и в музыке Прокофьева, который умел придавать оригинальный облик всему тому, к чему прикасался.

Существенны ли два указанных выше аспекта проблемы национального для музыки современных русских композиторов? Сохранили ли они связь с фольклором своего родного народа? Как они его понимают, как преобразовывают? И, наконец, остаются ли они русскими композиторами и в сочинениях, не опирающихся на фольклорные прообразы?

Первым «объектом» нашего рассмотрения станет творчество Г. В. Свиридова как видного представителя современной русской музыки, национальный характер которой не вызывает сомнений. Следующий ниже раздел представляет попытку определить то новое, что вносит в трактовку русского фольклора данный автор, и выяснить, в чем именно он выходит за пределы его ведущих свойств.

Начнем с песни «Край ты мой заброшенный», открывающей известную «Поэму памяти Сергея Есенина»:

1 *Andantino con moto*

Край ты мой за-бро-шен-ный,

Край ты мой пу-стырь, сь-но-мас не-



Связь с характерными оборотами русской песни в том ее виде, в каком она выступает в многочисленных сборниках, составленных фольклористами-собирающими, настолько очевидна, что не нуждается в «документальных» подтверждениях. В то же время не менее очевидно и другое — ни одна из народных песен не похожа на свиридовскую мелодию, ни одна из них не поется народом в духе свиридовского прочтения.

Суть дела в том, что основой решения Свиридова стала метрическая структура профессиональной поэтической речи, установленная еще Пушкиным и определившая развитие русской поэзии. С какой мерностью композитор воспроизводит пульсацию ударных и безударных слогов поэтической стопы! Мало того что эта пульсация подчеркнута в аккордах сопровождения, где выделены не только сильная, но и относительно сильная доля такта на шесть четвертей. Ей, в общем-то, подчинена и мелодия, четко выявляющая хореическую основу есенинского стиха, где акцентные слоги, как правило, помещены на сильные или относительно сильные доли такта.

Впрочем, есть и отступления от строгой, размеренной регулярности. Это фраза «сенокос некошенный», где сдвиг начала на вторую долю снимает акцентное подчеркивание первой стопы, а также концовка строфы («лес да монастырь»), где снимается акцент на второй стопе за счет сдвига ударного слога с четвертой (относительно сильной) доли такта на пятую (слабую). Эти легкие, мимолетные отступления хорошо оттеняют заданную и последовательно выдержанную пульсацию метра.

Как же отражается это, с нашей точки зрения, основное свойство свиридовского решения на интонационном строе мелодии? Четкая метричность подчеркивает связь мелодии со стилем городской песни-романса, в то время как интонационные обороты восходят к стилю русской лирической протяжной песни, в них есть также черты сказывания-причита-

ния. Так с виду чисто формальный прием (подчинение музыки размерности поэтической речи) наглядно подчеркивает сплав различных интонационных прообразов в новом художественном качестве.

Совершенно аналогичная картина возникает и в том случае, когда Свиридов не сочиняет мелодию «по своему разумению», а исходит из вполне конкретного фольклорного образца; так он поступает в кантате «Курские песни»:

24 d. 56

pp dolce

3а - ло - ный ду - бо - к', 3а - ло - ный ду - бо -

p cantabile

- о - к', 3а - ло 3а - ло не - с.



И здесь композитор также стремится привести широко и плавно льющуюся народную мелодию к «равномерно метрическому» знаменателю. При этом композитор учитывает свойства оригинала, не столько ломая его ритмику, сколько придавая ей иные акценты. Так, после инструментальной заставки, установившей с предельной четкостью пульсацию основных долей такта на $\frac{2}{2}$, Свиридов сразу же нарушает ее регулярность и вводит такт на $\frac{3}{2}$, тем самым стремясь отразить гибкую и прихотливую метрическую структуру оригинала, проступающую сквозь схематические «клетки» тактировки. Такт на три вторых воспринимается как временное нарушение, небольшое отступление от основного размера, который вновь и вновь возвращается в разворачивании мелодии. Тогда как в оригинале вообще ни одна метрическая

структура не претендует «на первенство», поскольку народ мыслят не в системе равномерно-периодичных тактовых размеров, а цельными музыкально-поэтическими строками-фразами (сравним примеры 2 а и 2 б).

Аналогичная картина возникает и в связи со свойствами гармонического освещения мелодии. Композитор использует созвучие, суммирующее целотоновый звукоряд (*des, es, f, g*), лежащий в основе песни. Правда, некоторый повод для такого решения дает сам оригинал, где в многоголосных фрагментах ясно выделена опора на нижний тон *des*. Отметим тотальное суммирование тонов мелодии в гармоническое созвучие — этот прием, конечно, идет от опыта фольклорного направления музыки XX столетия, прежде всего от Бартока и Стравинского. Так, Барток отмечает, что многие венгерские народные мелодии «могут быть гармонизированы» простейшим способом — одним-единственным аккордом (точнее, одним и тем же аккордом), который поддерживает всю мелодию¹. В этом плане Свиридов достаточно последователен, он избегает традиционных для русской классической музыки приемов гармонизации, где, хоть и завуалированно, все же присутствуют функциональные отношения мажоро-минорной гармонии.

Такая обработка курской песни не составляет исключения. Обращение к другим песням цикла показывает, что речь здесь должна идти именно о п р а в и л е.

В этом смысле показательна вторая песня цикла:



¹ Барток Б. Сборник статей. — М., 1977, с. 253.



35 $\text{♩} = 52$



Составительница сборника А. В. Руднева дала к этой песне в высшей степени показательное примечание: «Тактовый размер не обозначен для сохранения цельности музыкально-поэтической строки-фразы, исполняемой в свободной манере»¹. От подобной «свободной манеры» в обработке Свиридова не осталось и следа — мелодия разворачивается в строгих рамках размера $\frac{3}{4}$. Что же касается поддерживающих созвучий, то они также создают резонирующий фон оборотам мелодии с явным стремлением завуалировать их функциональные отношения при подчеркнутой тоникальности (прием, восходящий к музыке Прокофьева).

Стремление придать народной песне метрическую равномерность, с одной стороны, и подчинить ее ведущей тональной опоре, с другой стороны, сказывается и в том случае, когда объектом приложения усилий Свиридова становится мелодия сложного ладового строения:

¹ Руднева А. Народные песни Курской области. — М., 1957, с. 110.



С виду простая народная песня, принадлежащая к жанру «свадебных», обнаруживает весьма тонкую внутреннюю дифференциацию, проявляющуюся в ее «ладовом дыхании». Здесь, как и во всякой узкообъемной мелодии, нелегко определить, какой же тон следует признать опорой лада. Продолжение любого отдельно взятого тона сообщает ему свойства устоя, поэтому функция ладовой опоры словно рассредоточена. По крайней мере два звука могут выступить в роли потенциальной тоники, которая в любой момент и в любой очередности может стать и тоникой реальной. Все же своеобразной осью становится скорее всего второй тон звукоряда (тон *d* в записи А. В. Рудневой).

В связи с этой песней небезынтересно привести наблюдение А. В. Рудневой о манере хорового исполнения свадебных песен в селе Селино, где и была записана данная мелодия: «В хоровом звучании свадебных песен привлекает внимание бурдолирующий звук — «фундамент» песни, указывающий на

возможное двух- и трехголосье»¹. Опираясь на это высказывание, Свиридов вводит бурдолирующий звук в своей обработке. Но им оказывается не наиболее подчеркнутый второй тон звукоряда, а третий тон (тон *d* в транспозиции песни у Свиридова). И это удачное решение, поскольку возникает своеобразный художественный эффект «сопротивления» мелодии навязываемому ей «тональному диктату». Несмотря на настойчивое подчеркивание тона *d* в басу, в мелодии он все же так и не доказывает вполне своих прав на первенство. Отметим также, что и тут Свиридов усилил пульсацию метра акцентными повторениями бурдона, исправно отмечающими сильную долю такта на $\frac{1}{4}$. Правда, именно в этом размере мелодия тактирована и в сборнике А. В. Рудневой. Но элемент метрической регулярности, имеющийся в фольклорном прообразе, в трактовке Свиридова значительно усилен и подчеркнут.

Итак, приведенные примеры показывают достаточной очевидностью, что в решениях Свиридова далеко не все идет от фольклора. Они представляют не этнографическое воспроизведение фольклорных образцов, вдохновленное стремлением максимально приблизиться к народной манере, а обработку народных мелодий, выявляющую взгляд композитора, его индивидуальное прочтение народного оригинала.

Определить суть этого взгляда очень нелегко, поскольку оригинальность стиля Свиридова определяется своеобразным сочетанием, в общем-то давно уже известных приемов. Но именно в таком их сочетании обнаруживается свежий угол зрения.

В этом, кстати, заключен также выход за пределы фольклора. Ведь те же приемы мы находим и в сочинениях Свиридова, напрямую не связанных с фольклором, например, в песнях на тексты Р. Бернса. Причем показательно, что разработаны они были именно на *интернациональном* материале, где усмотреть русскую народную интонацию возможно лишь с помощью аналитической лупы, поставленной на максимальное увеличение. Эти приемы, во многом подсказанные опытом К. Орфа, Свиридов затем с успехом применил на русском фольклорном материале.

При этом для композитора не столь важны гибкая метрика народной песни, присущие ей сложные, тонко-дифференцированные ладовые структуры, развитый полифонический

склад, свойственный русскому песнетворчеству. Вот почему, отдавая должное находкам Свиридова, все же следует призвать его путь лишь одним из многих возможных в развитии современной русской музыки в целом, равно как и в разработке русского фольклора.

Но если путь Свиридова — лишь один из многих возможных, то следует внимательно исследовать и другие явления, где русское национальное начало сказалось в иных формах. К их числу принадлежит творчество ленинградского композитора С. Слонимского.

Определить особенности претворения народно-песенных истоков в его музыке не так легко, поскольку Слонимский вовсе не питает особой склонности к единообразию решений, и порой даже в одном его сочинении можно встретить различные (даже принципиально несходные) приемы разработки песенных интонаций. В этом смысле особенно много материала дает опера «Виринея», представляющая многообразные стиливые явления от самых древних, глубинных, до укоренившихся лишь сравнительно недавно. Такая пестрота, впрочем, оправдана музыкальным воплощением сюжета оперы, где жизненные конфликты решены как конфликты интонационные. «Виринея» наглядно представляет «вавилонское смешение» музыкальных говоров и речений, вызванное революцией, поломавшей все прежние барьеры. Она наглядно представила вторжение новой культуры городской песни-романса в стихию крестьянского песнетворчества.

Разумеется, свойства каждого из стилистических слов, претворенных композитором, диктуют и определенные приемы их «обработки». И все же можно уловить некоторые общие принципы подхода к разработке народной интонации, отличающие стиль Слонимского.

Для начала обратимся к «Молитве Мокеихи», открывающей вторую картину первого акта оперы (она озаглавлена «Конец семьи»):



5а



5г



5д



5а



Основой развертывания мелодической линии здесь становится краткая попевка, выступающая во множестве вариантов. Характерная ритмическая формула, данная уже в первом такте вокальной партии, долгое время сохраняется в неприкосновенности, и лишь в дальнейшем появляются мотивы иного «ритмического облика», в частности, с перемещением двух шестнадцатых со второй восьмой доли такта на четвертую, а затем — на пятую.

Опора на краткую, рельефную попевку говорит о явном воздействии «попевочного тематизма» Стравинского. Однако столь характерная для Стравинского метроритмическая вариативность элементарной формулы не играет здесь определяющей роли. Основой развития становится последовательное

возрастание ладового напряжения оборотов. Простая диатоническая попевка в пределах большой терции сначала обостряется введением ладовых хроматизмов (тона *h* и *as*), а затем регистровым раздвижением интервала — децима *c—e*, тона *c—d* (примеры 5а, 5б). В последующем развитии особую выразительность приобретает интервал тритона, «деформирующий» обороты чисто диатонического склада (примеры 5д, 5е).

Усложнение, обострение диатонических оборотов отвечает характеру истовой, страстной молитвы, подчеркивает экспрессию речевого высказывания. Так оригинально сочетает Слонимский свойства «говорящей» интонации с чисто песенным приемом вариантного движения оборотов-попевок, с «прорастанием» новых мотивов.

Однако далеко не везде в опере строго выдержан принцип последовательного сцепления мотивов, не складывающихся в замкнутые песенные периоды. Иная форма сцепления мотивов использована в разработке городских песен:

8 [Moderato $\text{♩} = 108$]

f cant. esp.

p marc

Ан-на не-ри, ан-на не-ри, ан-на не-ри!

ба щет е-ре не-вы, и пар-

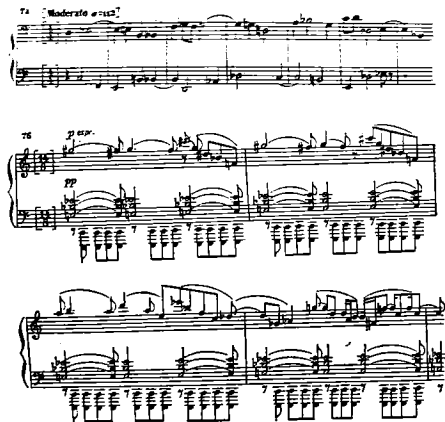
Стро-ить не то-ро-патся! За-чу-гуи-нод

на-щен-ка ре-жит из-за те-бе по-ра-не-

от вой-ны знай се-бе ко-ро-нат-ся.

этот мотив знаменит интонированием, вплоть до скандирования по-людскому: полутонно. Сочетание чистых, диатонических интервалов с хроматическим — а также унтрахроматическим! — обостряет и усиливает его мелодию особую рельефность. Так и здесь: этнографического воспроизведения фольклора — он превращается композитором, владеющим всеми средствами современной композиторской техники.

Сходные приемы можно наблюдать и в тех сочинениях Стенюковского, где осуществлен выход за пределы фольклора:



Вступительная тема хора балета «Икар» (пример 7а) напрямую не связана с народно-песенной интонацией. Мелодия разворачивается посредством сцепления трихордных оборотов, принадлежащих к разным диатоническим строям. словно композитор разбил народный мотив на «осколки», чтобы

выстроить из них нечто новое, непривычное. Именно так же «переконструирование» народно-песенных прообразов позволяет Слонимскому достичь большой экспрессии. Так, в тематических прообразах (см. пример 76) диатоничность отдельных интонаций мелодии совершенно очевидна. Но нигде в народной столь характерных «квартовых цепей». Конструктивный замысел Слонимского определил звуковысотный рельеф мелодии, развертывающейся на фоне выдержанной «стабильной» гармонии (остродиссонирующего септаккорда с двумя вариантами терции — *e* и *es*), богатой высокими обертонами. И движение мелодии словно проявляет эти далекие обертоны в самых неожиданных сочетаниях.

Вместе с тем, мелодия эта явно инструментальна, она использует специфические возможности инструментов симфонического оркестра с присущими именно им особенностями интонирования. А это, естественно, требует коренного преобразования фольклорной интонации.

В конечном же итоге можно сказать, что Слонимский использует самые разные истоки того «многостилевого» целого, каким является русский фольклор, выявляя их как в чистом виде, так и в разного рода «интонационных сплавах». Даже выходя за рамки фольклора, погружаясь в стихию инструментализма, Слонимский сохраняет при этом те же принципы интонационных сцеплений, соотношения диатоники и хроматики, которые управляют его мелодическими образованиями, явно восходящими к фольклорным прообразам.

Своеобразным подходом к трактовке народно-песенного мелоса отмечено творчество другого видного ленинградского композитора — Б. Тищенко. Среди многих его сочинений выделяется цельностью композиции, продуманностью драматургии Концерт для флейты, фортепиано и струнного оркестра. В нем сконцентрировались все важнейшие свойства стиля Тищенко, в частности его подход к трактовке народно-песенных прообразов.

Уже вступительное соло флейты, открывающее Концерт, определяет характерные приемы работы Тищенко над интонацией:





В этой мелодии совершенно очевидна опора на короткий эматический оборот-попевку. Но у Тищенко в отличие от мелодии Слонимского эти попевки «выстраиваются» в цепь плавного, непрерывного развертывания, основанного на принципе оследовательного «прорастания» все новых и новых интонаций.

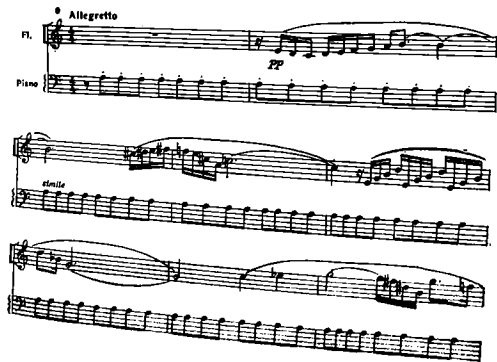
В самом деле — начинается мелодия двумя вариантами простейшего секундового оборота ($c-des$ и $c-d$). Такого рода «элементарные» в изобилии можно найти в народно-песенных мелодиях¹. Но уже следующий далее мотив (такт 3) вносит интонационный контраст и выводит не только за рамки чистой диатоники, но и песенного склада, поскольку его рисунок обличает инструментальный стиль интонирования.

¹ Хотя во столь кратких оборотах трудно судить об их связи с фольклорными преобразованиями, последующее течение мелодии проясняет такую связь более очевидно (см. такты 6—10 примера 8). Правда, отметим, что народная интонация здесь преобразована путем резких изменений регистрового положения отдельных тонов.

В дальнейшем оба эти элемента выступают в разных вариантах, разных комбинациях. Так, секундовый мотив передко появляется в расширенном варианте, где соседний тон переносится в другую октаву, что создает скачок на нону (см. такты 4—5 и 7—8 примера 8). Такое перенесение, подчеркивающее эффект смены регистра, встречается и в фольклорных образцах, но там оно скорее исключение, нежели правило. Подслушанное в народной песне усложняется, развивается и обостряется.

Что же касается второго элемента (восхождения, включающего ладовые хроматизмы), то он также звучит во множестве вариантов, в том числе и со сменой направления мотива на нисходящее, в свободном ритмическом «прочтении». В целом же возникает прогрессирующая индивидуализация и ладовое обострение оборотов, все менее и менее напоминающих нам какие-либо фольклорные прообразы. В этом плане мелодия Тищенко обнаруживает явное сходство с разворачиванием бесконечных линий в музыке Шостаковича. Однако степень и интенсивность ладовых преобразований много выше, в то же время гораздо отчетливее выражена расчлененность сцепляемых звеньев интонационного процесса.

Совершенно тем же путем развиваются и мелодии Концерта, прямо не соприкасающиеся с фольклорными оборо-





Эта мелодическая линия явно инструментальна, и она, конечно, восходит скорее к инвенциям Баха, нежели к народным наигрышам. Однако и тут возникает последовательное развертывание интонационных оборотов на основе принципа «прорастания» и с прогрессирующей интонационной индивидуализацией мотивов, их ладотональным обострением. И здесь нет ярко выраженного главного устоя мелодии, которая упорно сопротивляется попыткам настойчиво скандируемого тона *a* у фортепиано навязать свою гегемонию. Последовательное вариантное продвижение со сцеплением мотивов, складывающихся в бесконечную линию, — этот принцип напоминает нам о русской протяжной песне. Но применен он тут в усложненной форме и в развитии материала, не связанного напрямую с фольклором. Фольклор оказывается преодоленным. Апогеем этого преодоления становится третья часть Концерта, где ранее прозвучавшие элементы раздробляются на осколки, перемешанные в причудливом беспорядке¹.

В творчестве Тищенко не все обусловлено фольклором. Это особенно ясно проявилось в его балете «Ярославна», где возникла четкая поляризация двух сфер — русской и «нерусской» — что напоминает о двуплановости опер Римского-Корсакова, сталкивавшего русскую песенную интонацию с оборотами явно инструментального происхождения, базирующимися на искусственных ладах. Образ злой нечисти в балете «Ярославна» унаследовал от «Кашеева царства» саму идею инструментальной интонации-жеста, но реализовал ее с учетом завоеваний музыки XX века.

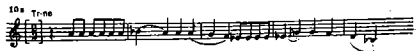
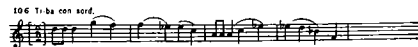
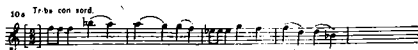
Не менее показательны взаимоотношения с фольклором (и взаимоотношения весьма сложные) у выдающегося московского мастера, каким по праву следует признать Родиона Щедрина.

¹ О драматургическом развитии Концерта см. статью М. Тараканова «Возрождение жазира» (в кн.: Музыка России. — М., 1976, вып. 1, с. 200).

Яркая талантливость Щедрина обнаружилась уже в его композиторском дебюте — в таких сочинениях, как Первая симфония и Первый фортепианный концерт. Свообразие стиля композитора во многом определилось обращением к тогда еще мало разработанному слою песенной культуры русского народа. Речь идет о таком популярном деревенском жанре, как частушка. Но заслугой Щедрина является отнюдь не самый факт обращения к частушке — к этому жанру восходят принципиальные свойства стиля его музыки, которые не только придают ей неувядающую свежесть, но и открывают перспективы дальнейшего движения.

Как известно, частушка представляет собой куплетную форму, базирующуюся на повторности неизменной мелодической формулы. Однако живое интонирование сообщает каждому такому, будто бы точному, повтору оттенок неповторимости. Характер подобного интонирования, естественно, определяется смыслом текста, где может быть выражена целая гамма чувств: от проникновенной лирики (частушки-страдания) до озорной бравады.

Щедрин отбрасывает текст, но восполняет его отсутствие средствами интонационной вариантности. Вот как, к примеру, он варьирует тему центрального эпизода Концерта для оркестра «Озорные частушки»:

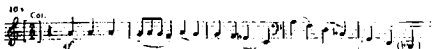
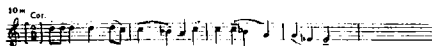


кальная тема предстает в Концерте Шедрина как совокупное множество, где каждый из вариантов равно правомерен и ни один не становится основным.

Известно, что в своем творческом развитии Шедрин пережил период исканий, когда в его музыке перестала ощущаться тесная связь с народно-песенной интонацией. Однако преодоление фольклора не привело к изменению некоторых коренных основ стиля композитора. Так сохранилась трактовка темы (и даже шире — тематического материала) как совокупного множества равно правомерных вариантов:



При всех различиях двух проведений темы «Импровизаций» из Второго фортепианного концерта (а их там гораздо больше) мы ощущаем в них два вполне «правомочных» варианта одной и той же темы, поскольку основные черты мелодического рельефа в них сохранены (сочетание репетиций исходного тона и угловатого, «прыгающего» скерцозного движения). Разумеется, эта тема не имеет интонационных связей с каким-либо фольклорным прообразом.



Ни один из приведенных вариантов не повторяется буквально, и все же их связывает некая интонационная общность. Мы ощущаем в них варианты одной и той же формулы. Более того, эти варианты группируются попарно, соответствуя начальному и ответному построению куплета. Однако куплетная форма словно разбита надвое, и каждое проведение темы становится вполне самостоятельным, периодически вступая на фоне мерного «гармошечного» аккомпанемента.

Связь с частушкой в этой музыке достаточно очевидна. Но имитацией частушки она не является. И главное заключено в том, что Шедрии значительно усиливает, делает более интенсивной реальную вариантность частушечной формулы, приспособляя ее к манере звукоизвлечения конкретного инструмента (в данном случае трубы, тромбона и валторны). Фольклорная мелодия развивается методами, удивившими в симфонической музыке. Подчеркнутая вариантность инструментальной интонации словно «замещает» отсутствие текста в сравнении с гораздо менее активной вариантностью вокального интонирования, какую обычно мы наблюдаем в народном исполнении.

Но такое преобразование популярного жанра влечет за собой и новое следствие, существенно обогащающее наше представление о средствах симфонической музыки. Музы-

Период исканий существенно расширил «стилистический диапазон» музыки Щедрина, и это помогло композитору в дальнейшем вновь вернуться к фольклору, обратившись к иным, «глубинным» его слоям. Это произошло в народно-хоровых сценах оперы «Мертвые души». Не касаясь многих сложных проблем, встающих в связи с этим сочинением, остановимся лишь на особенностях претворения в нем русского крестьянского песенного фольклора¹. Щедрин дает про-

Leno assai
 12 solo (mezzo soprano)
 solo (contralto)
 quasi *f*

He - бо - ли, бо - ли сна - ги (vnu)

оу, нб бо - ли сна - ги бо

чис том по - ле,

He бо - ли...

He бо - ли...

Coro piccolo in Orchestra

pp
 М (з.р.)

pp
 М (з.р.)

¹ Подробнее об опере сказано в статье «Поэма Гоголя на оперной сцене» (Сов. музыка, 1977, № 10).

стое и целесообразное решение — он развертывает народнопесенную мелодию на двенадцатитоновой основе (см. пример 12).

Тем не менее русский колорит напева сохранен, и манера пения мелодии приближена к народной. В сочетании двух ведущих линий легко уловить характерные обороты, повевки диатонического строения, однако эта диатоника слегка «деформирована» обильным внедрением ладовых хроматизмов. Так удается имитировать «нетемперированность» интонирования интервалов, которые нередко отступают от «чистых», математически выверенных величин. Схвачен также эффект плавного «скольжения», представленного здесь в последовании полутонов. Возникает тонкая имитация народной манеры пения, которая опять-таки воспроизведена не этнографически, а претворена средствами композиторской техники XX века.

Иллюзия подлинной, неподдельной, неотшлифованной народной интонации подчеркивается эффектом стереофонического расслоения звучащих компонентов, заполняющих пространство театрального зала. Народная песня звучит словно бы в тех условиях, в каких она реально бытует в деревне. Ощущение необозримого простора создано чисто музыкальными средствами, то есть пространственным разделением рельефа (запев двух солисток) и фона (поддерживающего и оттеняющего звучания камерного хора). Вновь перед нами как претворение фольклора, так и его преодоление, поскольку в основных сценах оперы «Мертвые души» господствует вокально-мелодическая стихия, отражающая характерность речевого интонирования.

Подведем теперь некоторые итоги.

Практика современных русских композиторов ясно показывает роль творческого преобразования фольклора, а шире — многосоставной и многогранной песенной культуры, представляющей музыкальное сознание русского человека наших дней. Русский фольклор как явление не есть замкнутая система, которой можно приписать вполне конкретную группу специфических признаков. Это пестрый конгломерат стилей и направлений от самых древних, восходящих еще ко временам язычества, до возникших исторически совсем недавно. И если провести некий «синхронический срез» сквозь пласты народно-песенной культуры, то нашему взору предстанет широкий диапазон стилистических явлений, которые можно

Композитор, соприкоснувшийся с фольклором, извлечет уроки, которые пригодятся ему и в том случае, когда объектом приложения его усилий станет нефольклорный материал, отражающий совокупность художественного опыта мировой музыки. Сочетание воспринятого от песенной культуры народа, равно как и от опыта европейской музыки, прежде всего музыки современной, определяет лицо русской музыки наших дней. Русское народное и общеевропейское — две стороны одной медали, воплощающей своеобразие современной русской музыки наших дней. Так было в прошлом столетии, так обстоит дело и сейчас. Духовная сила русской музыки проявляется именно в такой восприимчивости к опыту других народов, и прежде всего народов Европы, преломленному сквозь слух, вобравший в себя и услышавший своеобразие русских народных музыкальных речений.

при желании выстроить в хронологическую последовательность.

Естественно, что композитор не обязан себя ограничивать догматическими предписаниями, распространенными в среде фольклористов, которые оценивают отдельные пласты народного творчества как «псевдорусские», заимствованные, художественно неполноценные. Городской жестокий романс или частушка для него может стать столь же благодарным объектом творческого переосмысления, как и старинная, «исконно русская» крестьянская песня.

Но если нет и не может быть в реально бытующей песенной культуре никаких «запретных регионов», то выбор того или иного слоя фольклора — дело личных вкусов и пристрастий творца. Тем самым профессиональное композиторское творчество отражает как в зеркале ту стилевую многосоставность, которая присуща современной песенной культуре, представляющей интонационное самовыражение русской нации. Здесь невозможна унификация, существование какой-либо законченной системы.

Тем более это справедливо, если учесть реальный и неизбежный факт творческого переосмысления, претворения народных истоков, зависящего от особенностей замысла, и прежде всего от творческой индивидуальности создателя интонируемых звукообразов. «Трансплантация» фольклорных элементов в музыкальную среду, создаваемую деятельностью музыкантов-профессионалов, неизбежно подразумевает их преобразование, предполагающее синтез с нормами общеевропейской культуры в ее нынешнем выражении. Поэтому попытки максимально приблизить нас к народной манере пения будут всего лишь иллюзией, художественно оправданным «обманом слуха».

Вместе с тем нельзя сказать, что соприкосновение с фольклором никак не отражается на развитии профессиональной музыки, что фольклорное начало попросту поглощается и растворяется в общеевропейской культуре. Лучшие достижения русских советских композиторов наших дней утверждают роль фольклора в качестве мощного стимула новых исканий как в сфере выразительности, так и в развитии элементов музыкальной речи в их взаимодействии. Подслушанное в фольклоре может развиваться, обостряться, обогащаться средствами современной композиторской техники. И это создает предпосылки для выхода за пределы фольклора, его преодоления.

Заметки об опере

История свидетельствует, что развитие оперы протекало отнюдь не плавным, чисто эволюционным путем. Новые жанровые разновидности выдвигались в противовес прочно закрепившимся, нередко в острой полемике с ними и в пределах одной страны, одной традиции, и по мере становления «младших» по возрасту национальных композиторских школ. Если в первом случае решающими факторами были изменения социальной среды, которую обслуживала опера, сдвиги идеологии и эстетики, то во втором важнейшую роль играли особенности культурных традиций, почвенные истоки музыкального театра данной страны; национальные сюжеты открывали широкий доступ в оперу народному по происхождению музыкальному материалу и вкупе «взламывали» чужие, готовые модели. В то же время на подходе к народному материалу, в приемах его профессиональной обработки неизбежно в большей или меньшей степени сказывались принципы, общие для эпохи, для исторического уровня понимания самого феномена национального. Проблема своеобразной диалектики соотношения общераспространенных закономерностей и жанровых моделей с национально «индивидуализированными» вариантами их интерпретации очень интересна и далеко не достаточно изучена. Но мы назвали ее лишь ради того, чтобы напомнить о теснейшей связи, взаимообусловленности явлений жанра и национального стиля, национальной специфики. В предлагаемом очерке мы попытаемся суммарно осветить некоторые тенденции оперы наших дней на примерах творчества как русских композиторов, так и композиторов братских республик Советского Союза.

Многонациональная советская опера последних лет ведет себя, если можно так выразиться, крайне беспокойно. Едва ли не самой характеристической чертой ее сделалось разнообразие, подвижность форм, составных слагаемых и сценических решений. Достаточно сравнить «спектр» советского музыкального театра 70-х годов и картину его состояния, скажем, в 50-е годы, чтобы убедиться, как сильно изменилось положение вещей, как сдвинулись с места и стали фактически непригодными старые, выработанные еще в 30—40-е годы критерии жанра. Сейчас, таким образом, под «оперой» приходится подразумевать, по сути дела, обширную область, которая охватывает музыкальный театр в целом и даже выходит за его рамки, включая сплошь наполненные музыкой спектакли на драматической сцене и инсценировки на концертных подмостках.

С одной стороны, оперное творчество тяготеет к разветвлению, дифференциации и закреплению разновидностей, прежде совсем или почти совсем не культивировавшихся (за исключением отдельных экспериментов в практике 20-х годов). Таковы опера-оратория, опера-балет, многочисленные типы камерных произведений — моноопера, опера-дуэт и так далее, телеопера и радиоопера, опера в духе народного площадного действия, опера, специально написанная для концертного исполнения, мюзикл, рок-и зонг-опера, опера, построенная как «игра в оперу»... С другой стороны, рождаются гибриды, необычным способом соединяющие в себе признаки традиционных, прежде относительно автономных разновидностей. «Гибридность» в той или иной мере свойственна произведениям, принадлежащим по основным показателям к новым жанровым подгруппам. Все интенсивнее используются и ресурсы смежных музыкальных жанров — от камерного вокального цикла, кантаты, симфонии до джаза, эстрадного обозрения-ревю и смежных искусств — драматического театра, кинематографа, литературно-музыкальной монтажной композиции. Используются порою не в функции вспомогательных, а равноправных художественных компонентов, конструктивных и стилеобразующих, что дает дополнительные стимулы к появлению множества жанровых мутаций.

Подобные тенденции затронули и культуры, где опера как таковая еще совсем юна, например, в республиках Средней Азии. На почве разных культур новые смешанные жанры приобретают специфически национальные оттенки, обна-

руживают способность вступать в контакт с национальными художественными традициями вплоть до древнейших, вплывать выразительные средства фольклора в их аутентическом виде. Откуда такая способность? Надо учесть, что у любых народов исстари бытовали свои синтетические формы, как бы вынесенные за скобки историей музыкального театра, которая сделалась преимущественно историей оперы по универсализированному европейскому образцу синтеза музыки, слова и сценического действия. В мировой театральной и композиторской практике XX века многие почти забытые формы, скажем, формы типа обрядовых представлений с музыкой, мистерий, скоморошских игрищ, народных балаганных комедий, которые мы привыкли считать архаическими, не доросшими до оперы, вдруг оказались необычайно привлекательными, свежими и интересными, обладающими активными потенциями. Чуть ли не более свежими, гибкими и современными, чем столь гибкие и емкие традиционно-классические оперные формы, доведенные до пределов совершенства XIX столетием. Налицо некое «движение вспять» — под новым углом зрения, на новом витке исторической спирали.

Комплекс причин, стоящих за этим явлением, многосложен. Здесь, вероятно, и некая внутренняя «усталость», которую периодически испытывают художественные жанры (симфония ныне тоже охотно оглядывается в прошлое, на своих предшественников, хотя ее прошлое не так богато, как у музыкального театра, оно не теряется в глубине столетий и не содержит такого изобилия национальных вариантов). И, конечно, ослабление популярности, авторитета среди широкой публики, угроза потери аудитории. Мы не будем анализировать факторы, которые обеспечивают опере успех и посещаемость, или, наоборот, подрывают ее шансы. Слишком хорошо известно, что оперный театр и сегодня полон, если в нем звучит прекрасное пение, блистательные голоса, и что упадок интереса к опере в немалой степени объясняется недостатком таковых, что оперным театрам, особенно периферийным, трудно выдерживать конкуренцию с высококачественными грамзаписями, с радио, и телевидением. Что опера, как и другие «серьезные» жанры, отступает перед напором жанров «легких» в отношении массовой популярности. Как же ей быть?

Композиторы и деятели музыкального театра ратуют за экстренную необходимость новых форм гораздо откровен-

нее, нежели музыковеды, критики. Предоставим им слово — их высказывания помогут лучше разобраться в происходящем, прояснят панораму современного оперного творчества.

Кара Караев: «Мне кажется, что оперный жанр находится в такой ситуации, когда требуются какие-то решительные действия. Попытки оживить эту форму, привести в некое новое делаются. Но если говорить откровенно, они касаются прежде всего чисто сценических решений и ограничиваются заимствованием средств драматического театра. В то же время активные и действенные средства современного драматического театра в общем-то, пожалуй, находятся в определенном противоречии с текучестью, плавностью развития даже самой динамичной оперы. Однако такие попытки могут оказаться плодотворными, и я вовсе не собираюсь их осуждать. Но поиски надо вести не только в области сценических, но в первую очередь чисто музыкальных средств. Я, например, сейчас пробую свои силы в музыкальном театре несколько иного жанра: в Московском театре оперетты готовится к постановке мюзикл «Ненстовый гасконец» по пьесе «Сирано де Бержерак» Ростана»¹.

Александр Холминов: «По моему твердому убеждению, опера будет жить, как будет жить и театр... Однако нет сомнения и в том, что в этой области более, чем в каком-либо другом жанре музыкального искусства, необходимы сейчас упорные поиски нового... Сейчас для развития оперного театра способна немало дать камерная опера. Почему? Да потому, что в ней композитор может позволить себе более смелые попытки, чем в «Большой» опере, обремененной устойчивым «грузом» традиций. Именно в камерной опере композитор в большей степени может выступить в роли исследователя, стремящегося глубоко проникнуть во внутренний мир человека, передать тончайшие оттенки его переживаний. Думается, что результаты достигнутого в камерном жанре скажутся и за его пределами»².

Мешают, по мнению того же А. Холминова, «разные виды инертности, пассивности в отношении к жанру: инертность либреттиста и композитора — создателей сочине-

¹ Беседы с мастерами: Запись Л. Григорьева и Г. Платека. — Муз. жизнь, 1974, № 6, с. 17.

² Холминов А. Создавать оперы, созвучные современности. — Муз. жизнь, 1974, № 6, с. 1.

ния; инертность режиссера, дирижера и певцов — его интерпретаторов и, наконец, инертность зрителей-слушателей — его потребителей»¹.

Маргер Заринь: «Избирая подобный тип оперы (т. е. оперы в характере народного площадного действия. — М. С.), я исходил из того, что монументальный оперный стиль необходимо приблизить к жизни, к сегодняшнему дню. Надо не приглашать слушателей на спектакль в театр смотреть и слушать советскую оперу, а самому театру идти к ним на площадь. В том числе и к тем, которые за всю свою жизнь не были в опере и услышат ее, может быть, лишь впервые, а также и к тем, кто все еще скептически относится к современной теме в опере»².

Марк Карминский, обосновывая жанровую и композиционную специфику ораториальной оперы-фрески «Десять дней, которые потрясли мир», говорит: «Мне представлялось, что для воспроизведения на оперной сцене той неудержимой динамики... нужно решительно отойти от условно-традиционных форм: они выглядели бы нарочитыми и просто противоречили бы избранному жанру. Поэтому я сознательно отказался от арнозных и ансамблевых построений и пытался найти какие-то иные интонационно-конструктивные «эквиваленты»...»³.

А. Эльяшевич, театровед, пишет резко и прямо: «Бесспорно, что ныне для оперной сцены прежде всего особенно губительны так называемые «оперные штампы», культивируемые во имя потакания вкусам отсталой части публики. Ибо именно они ставят под сомнение необходимость оперного искусства вообще и современного творчества в этой области в частности»⁴.

Геннадий Рождественский думает, что и «Руслана и Людмилу» можно прочесть «средствами какого-то синтетического театра, типа чехословацкой «*Laterna Magica*». Не надо бояться соединения новых средств сценической выразительности с музыкой Глики, потому что она по своей природе

¹ Холминов А. Преданность жанру. — Сов. музыка, 1973, № 11, с. 67.

² Заринь М. Театр — из площадь, к народу. — Сов. музыка, 1970, № 6, с. 17.

³ Цит. по ст. Конькова Г. «Десять дней, которые потрясли мир». — Сов. музыка, 1972, № 1, с. 21.

⁴ Эльяшевич А. Заметки театра. — Сов. музыка, 1972, № 2, с. 58.

вечно нова и вечно свежа... В принципе же мне кажется интересным сам способ расширения границ жанра за счет привлечения смежных искусств»¹.

Юрий Кочнев (художественный руководитель и дирижер ансамбля камерной оперы при Ленинградской консерватории, затем — главный дирижер Саратовского оперного театра) подчеркивает особую важность «малых» форм оперы и площадок малых, студийных. Он напоминает, что на протяжении XVIII века именно малые формы — французская комическая опера, опера-буффа, зингшпиль — играли революционизирующую роль, принесли демократизацию жанра, освободили его от косности, условности, застоя средств; напоминает и об огромном радиусе воздействий «экспериментального» «Каменного гостя». Вывод статьи: если у нас нет достаточных оснований, чтобы говорить о полном кризисе жанра, «то говорить о кризисном состоянии нашей оперной практики необходимо»².

Андрей Петров приветствует появление произведений и спектаклей, авторы которых щедро используют современную бытовую музыку, называя в качестве примера зонг-оперу «Орфей и Эвридика» А. Журбина, написанную для эстрадного ансамбля «Поющие гитары». Весьма симптоматичным он считает желание ряда молодых композиторов благодаря этим средствам «поскорее «выйти на связь» с самой широкой слушательской аудиторией»³.

Отметим несколько «лейтмотивов», звучащих в этих высказываниях. Во-первых, констатация инертности, штампов, обременяющих жанр. Во-вторых, акцент на перспективах нетрадиционных разновидностей оперы — ораториальной, «площадной», сугубо камерной, оперы типа мюзикла и т. д. В-третьих, интерес к привлечению новых «синтетических» театральных средств, приемов соединения зримой сценической выразительности с музыкой — и опасение, чтобы они не вступили в противоречие с выразительностью собственно музыкальной. (Практика подтверждает справедливость таких опасений: динамизация, действительно, нередко осуществляется способами внешними, чисто постановочными, причем режиссеры, стараясь любой ценой «оживить» произведение,

¹ Рождественский Г. Опера никогда не отживет... — Сов. музыка, 1971, № 5, с. 33, 34.

² Кочнев Ю. О камерной опере. — Сов. музыка, 1970, № 8, с. 43.

³ Петров А. Современной теме — высокий уровень воплощения. — Сов. музыка, 1975, № 12, с. 3.

не останавливаются перед нарушением его музыкальной драматургии.)

— Что же обусловило застой, накопление всяческого рода штампов и стереотипов, мешавших развитию советской оперы? Думается, немалую роль тут сыграла последовательная унификация жанра, протекавшая приблизительно с конца 30-х годов по конец 50-х, и «взрыв» исканий последнего времени есть, по-видимому, своего рода неизбежная ответная реакция. Критика того периода с подозрением встречала произведения более сложные по драматургическому профилю и языку, нежели взятая за некий эталон песенная опера, либо те, которые принадлежали к обособленным жанровым разновидностям — опере лирической, лирико-психологической, комедийно-бытовой, сатирической и т. п. Песенная опера пыталась объединить в себе все линии (повознь представленные в классической опере прошлого) под неким общим знаменателем народно-геронической, социальной драмы.

Правда, сходная унификация наблюдалась и в других искусствах 30—40-х годов — в драматическом театре, кинематографе, литературе, живописи. Но опера, как известно, искусство, славящееся своей консервативностью, самое тяжелое на подъем и потому едва ли не самое благоприятное для рождения стереотипов. Незамысловатые схемы построения либретто были чрезвычайно удобными для стереотипизации, клиширования. Если при воплощении революционной тематики в либретто крупный трагический конфликт получал уклон в мелодраму, то это создавало возможность облегченного и упрощенного подхода к выбору музыкальных средств образной характеристики, к раскрытию внутренней жизни героев и социальной среды. Если песня, взятая в ее «сыром» виде, вместе с присущими ей формами, становилась основным, преобладающим компонентом оперного произведения, то отпадала проблема симфонизации произведения, поскольку формы песенные недостаточно гибки и податливы для симфонической разработки, сквозного объединения ткани. Современные бытующие интонации в этих песенных формах не поднимались до художественного обобщения и по сути дела зачастую возникал сплав элементов массовой песни, городской песни-романса, романса эстрадного и «адаптированных» элементов оперной арнозности. Тем самым как бы нейтрализовались, «усреднялись» национально-почвенные черты стиля, языка.

Конечно, в условиях молодых оперных школ национальных республик Советского Союза дело обстояло иначе: там обращение к любым пластам народного мелоса независимо от их возраста и происхождения обеспечивало опере стилистическую свежесть, там было закономерно преобладание форм простейших. Русская же опера имела за своими плечами богатейшие классические традиции, и для нее ограничение жанровых линий, драматургических принципов, конструктивных и языковых ресурсов вело к потерям.

Перечень произведений, в той или иной степени отразивших идею унификации жанра или потерпевших фиаско из-за несоответствия ей, мог бы быть очень длинным и ему здесь не место. Но нельзя не напомнить все-таки о судьбе гениальных творений Прокофьева и Шостаковича. Трагедия-сатира «Катерина Измайлова», «Семен Котко», в которых авторам удалось, казалось бы, именно то, к чему призывала критика — сочетать признаки народной музыкальной драмы и бытовой комедии, революционной хроники и драмы лирико-психологической — были отринуты в силу своей нестандартности, хотя они не менее чутко, чем оперы песенные, откликнулись на обновление интонационного словаря эпохи. (И «Война и мир» как целое двадцать лет дожидалась театральной постановки). «Дуэнья» считалась «заэстетизированной», чуждой запросам советского слушателя и реализму вообще. Это «Дуэнья», где столько ярко реалистических открытий — картина попойки монахов, музицирования у донна Жерома, портрет рыботорговца Мендозы, сценка его обольщения дуэньей... Но реалистичны они, разумеется, по законам условности, присущим жанру комическому.

Не случайно, вероятно, задуманная еще в 20-е годы как скромная чисто лирическая драма «Полина Гебль» Ю. Шапорина должна была постепенно расширяться, превратившись в монументальное полотно «Декабристов», что надолго затормозило ее завершение. Не случайно в прозрачную ткань лирико-жанровых сцен оперы «Кола Брюньон» Д. Кабалевского, написанных в духе старофранцузских баллад, грациозных, поэтических и лукавых, были «встроены», разрывая эту ткань, стилистически инородные сцены народного мятежа и загадочно-демоническая фигура непреклонного «революционера» Гамби, оттеняющая колебания художника-индивидуалиста Кола. Не случайно милая, непосредственная и веселая, написанная в добрых традициях русского водевиля, комическая опера Хренникова «Фрол Скобеев»

насытилась мотивами «серьезными», отголосками «Хованщины», отчего тоже вовсе не выиграла в смысле жанровой определенности и стилистической цельности. Показательно, между прочим, что Кабалаевский и Хренников впоследствии создадут вторые редакции упомянутых опер, освободив их от внутренних жанрово-стилистических противоречий и отяжеленности либретто, вызванных невольными покушениями «объять необъятное». Свою оперу «Сестры» (1968) Д. Кабалаевский уже прямо назовет оперой лирической.

Единые сатирические произведения, появлявшиеся в 30—40-е годы, да и в начале 50-х годов — например, «Помпадуры и помпадурши», «Свадьба Кречинского» А. Пашенко, — быстро исчезали со сцены. В творчестве композиторов братских республик монументальные номерные оперы, чаще героико-легендарные, сказочно-эпические (что вообще характерно для ранних этапов развития национальной оперы) и основанные на драматических событиях времен Октябрьской революции, гражданской войны или событиях, связанных с перестройкой старого жизненного уклада, решительно оттеснили на второй план лирическую бытовую комедию. Новый период, обозначившийся в конце 50-х годов, отмечен, прежде всего, постепенным восстановлением в правах гражданства опер комических, лирико-комедийных, сатирических и других самостоятельных или смешанных разновидностей жанра. Тут и «Укрошение строптивой» В. Шебалина, и «Не только любовь» Р. Щедрика (кстати, в первой редакции тоже несколько пострадавшая от навязывания ей некой искусственной «монументализации»), «Клоп» Э. Лазарева, «Три толстяка» В. Рубина, «Бравый солдат Швейк» А. Спадавеккиа. В союзных республиках — «Проделки Майсара» С. Юдакова, «Женихи из Мульгимаа» Г. Эриесакса, «Королю холодно» В. Оякяэра, «Лекарь Тоомаса» и «Свадьба Паулы» Х. Отса, «Зеленая мельница» и «Опера нищих» М. Зариня, музыкальные комедии «Паутина» С. Цинцадзе и «Комбле» Р. Тагидзе, «Айсулу» С. Мухамеджанова и многие другие.

Поворот к обновлению жанровых, композиционно-драматургических и стилистических решений обозначился одновременно и в сферах большой, историко-легендарной, и психологической оперы, причем нередко ему помогало возрождение ранее написанных, но некогда не получивших признания опер (например «Улугбек» А. Козловского, «Золотой обруч» Б. Лятошинского и т. д., не говоря уже об операх Прокофьева и Шостаковича). «Миндия» и «Награда» О. Тактакишвили, «Виринея»

С. Слонимского, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова, «Гибель эскадры» В. Губаренко, «Железный дом» Э. Тамберга, «Лебединый полет» В. Тормиса — это все уже детища периода, когда опера перестает чураться открытого использования средств ораториальных, кинематографических и театральных приемов «напыла», закадрового комментария, перестает бояться камерности и размывания канонов путем необычного сочетания жанровых признаков. 70-е годы шагнут в том же направлении еще дальше и смелее.

Однако в последнее десятилетие искания композиторов вступили в особенно острый конфликт с инерцией, неповоротливостью театров, со сложившимися там привычными шаблонами «оперности». В репертуар попадает (и удерживается в нем) сравнительно немногое из того, что пишется и содержится в композиторских портфелях. Поэтому выводы, построенные на основании афиш оперных театров, дадут весьма неточное представление о реальной картине творчества, диапазоне его направлений.

Можно назвать десятки сочинений, на большую оперную сцену не пробившихся, да иногда для нее и не предназначенных, малонизвестных или совсем еще неопубликованных, среди которых немало оригинальных и талантливых. Кто знает, например, «Оперу на площади» М. Зариня (либретто композитора по мотивам poem Маяковского и документальных рассказов Джона Рида, написана в 1970 году), до сих пор не увидевшую сцены, или своеобразно синтетическое «Огненное кольцо» А. Тертеряна, поставленное в Ереване в конце 60-х годов, но потом надолго исчезнувшее из репертуара. Кому известно что-нибудь об «Одиннадцатой заповеди» А. Шинтже? О детской героико-революционной радиоопере Г. Банщикова «Осталась легенда», о «Пассажирке» М. Вайнберга или «Робин Гуде» Л. Пригожина? Об остроумнейших комических операх «Кентервильское привидение» А. Кнайфеля и «Граф Калностро» О. Янченко, неводевилье «Любовь и Силли» Г. Банщикова, опере для концертного исполнения «Пьер и Люс» Д. Кривницкого, опере-монологе «Записки сумасшедшего» и опере-дуплете «Белые ночи» Ю. Буцко, «Бедных людях» Г. Седельникова (для двух солистов и струнного квартета)? Телеоперах «Мужицкий сказ» К. Волкова, «Даша» Г. Шантыря, «Живите!» Б. Архмандритова, «Клоп» В. Дашкевича? Или, наконец, о возбуждавшей такой ажиотаж при показе в Ленинградском Доме композиторов ораториальной опере «Мастер и Маргарита» С. Слонимского?

Иные из упомянутых жанрово необычных сочинений все-таки прозвучали, пусть в узкой аудитории, преимущественно перед музыкантами-профессионалами и преимущественно в концертном исполнении силами студийных учебных коллективов либо по радио. Иные же, например, «Одиннадцатая заповедь» А. Шнитке, «Опера на площади» М. Зарина, «Пасажирка» М. Вайнберга, «Робин Гуд» Л. Пригожина вообще в партитуре не исполнялись. Отснятые и озвученные «Мужичий сказ» и «Даша» на телеэкран не были выпущены. В этих условиях сам факт, что композиторы продолжают такие оперы писать, наглядно свидетельствует об их горячем, бескорыстном энтузиазме в поисках новых форм и путей развития жанра.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что театры наиболее охотно и легко берут произведения, которые в вариантах репродуцируют нехитрые жанрово-драматургические схемы советской оперы 30—40-годов — лишь бы был достаточно актуальным сюжет, тема оперы. Ни наивная поверхностность воплощения обаявающей темы, ни бедность языка, образов, почти невозможные в условиях современного драматического театра и кинематографа, не закрывают операм дороги на сцену. Как их принимает слушатель — это вопрос другой. Но подобные произведения все-таки до сих пор составляют некий среднестатистический слой оперной продукции.

По-прежнему распространен в операх довольно примитивный сплав ариозности, интонаций массовой песни, городской и эстрадной песни-романса, включая «жестокий» романс. Ориентация на бытовую песню становится в ряде случаев даже более откровенной, прямой. Когда перед нами бытовая лирическая комедия, то это можно в принципе считать оправданным. А если либретто претендует на объединение большой социальной драмы и драмы психологической, то облегченность стилистических ресурсов, пассивность форм мешают полноценному воплощению темы, замысла.

✓ Операм «Братья Ульяновы» Ю. Мейтуса, «Горцы» Ш. Чаласва, «Олеко Дундич» Г. Ставонина, «На распутье» В. Палтавичуса, «Юкки» А. Спадавеки не хватает прежде всего психологизма, обязательного для психологической драмы, пусть притом и «социальной» (разве нет широкого социального фона и более чем только фона в операх Шостаковича и Прокофьева?), глубокой аналитической разработки характеров, а иногда и этой самой социальной ши-

роты, достоверности и объемности изображения исторической среды.

Иногда то и другое подменяется внедрением развлекательных, приключенческих ситуаций в героико-революционный сюжет: «Жестокость» Б. Кравченко, «Человек из легенды» Г. Ахиняна. Стремление динамизировать форму внешними сценическими средствами, острыми фабульными ходами ясно обнаруживается в «Жестокости» Б. Кравченко; в «Интервенции» В. Успенского — то же плюс введение «зонгов» и элементов пародийно-гротесковых.

Попытка В. Успенского объединить сцены оперного типа и эпизоды в духе мюзикла сама по себе представляет интерес, но автор не справился с поставленной задачей. Неорганичность сочетаний стилистических пластов, неумение извлечь подлинно художественный драматургический и образно-характеристический эффект из сопоставления пластов и интонаций разного эстетического уровня вообще вредили и вредят ряду опер.

С. Слонимский в своей «Виринее» тоже использовал стилистически контрастные средства: интонации крестьянской народной песенности, городского жестокого романа вплоть до откровенно банальных (картина «Ох и ночь!»), песенности революционной, жанры частушки, плача-причитания, молитвенных песнопений и так далее. Между прочим, вспомним, что «Катерина Измайлова» Шостаковича некогда сильно шокировала блюстителей чистоты оперного стиля «пестротой» источников, намеренной приниженностью их — допустим, в опереточно-фарсовой картине полицейского участка. Но одно дело, когда авторы мастерски оперируют подобным материалом, используя его с целью создания реалистической картины быта или иронического острашения образов, обобщая их, как С. Слонимский в «Виринее», Р. Щедрин в «Не только любовь». Другое дело, когда композитор остается на уровне материала, а то и под ним, как это зачастую случалось в песенных операх, ранних и позднейших.

Сергей Прокофьев, как известно, куда интенсивнее опереживал современный бытовой интонационный материал, нежели Шостакович, и в чистом, «сыром» виде почти никогда не допускал его в свои оперы и балеты (кроме «Повести о настоящем человеке», да и то в самой неинтересной по музыке, «дивертисментной» картине на танцплощадке). Он предпочитал мелодии старой крестьянской традиции, за что,

кстати, был осужден критикой. Тут, пожалуй, и кроется одно из кардинальных отличий его творческого метода от метода Шостаковича. «Прокофьевское» у Слонимского и Шедрина — прежде всего в контрапунктической, подвижной организации массовых спев, портретной нагрузке мельчайших вокальных реплик, в том числе речитативных. «Шостаковическое» — в смелой полифонии стилей, функциях оркестровых тембров, симфонических антрактов и отыгрышей. И у Шедрина, и у Слонимского в операх налицо и полижанровость, и, как мы бы сегодня выразились, полистилистика. Те самые принципы, которые в руках менее талантливых композиторов, не наделенных высоким, требовательным вкусом, нередко, увы, приводят к эклектике и некой беспринципности. Следовательно, оценка может базироваться только на конкретном художественном результате, качествах реализации принципа, а не критериях отвлеченных.

До недавнего времени, приблизительно вплоть до рубежа 60—70-х годов, для подавляющего большинства советских опер главной областью засилья трафарета служила лирика. Уточним: мы имеем в виду лирику как выражение индивидуального и неповторимого внутреннего мира личности, а не некий условно-«лирический» мелос, связанный с пересадкой в оперу интонаций советской массовой лирической песни или воспроизведенным формул лирико-арнозного мелоса оперы конца XIX века.

«Не только любовь» Р. Шедрина и «Виринея» С. Слонимского — отрядные исключения; хотя, скажем, последний любовный дуэт Виринеи и Павла или финальный монолог Варвары, на наш взгляд, тоже несколько ординарнее прочих страниц этих талантливых партитур. В опере Ю. Мейтуса «Братья Ульяновы» (1967) в эпизодах, призванных передать теплую, дружную и высоконтеллектуальную атмосферу семьи Ульяновых, взаимоотношения ее членов друг с другом, звучат реминисценции старинного сентиментального романса. Музыкальная характеристика центрального героя оперы В. Палтавичуса «На распутье» (1968) профессора Видаса, который из кабинетного ученого постепенно превращается в борца с фашизмом, недостаточно многогранна, а потому и его путь к «прозрению» не вполне убедителен психологически. В «Заблудившихся птицах» Ю. Лаурушаса (1969), где все события показаны сквозь воспоминания умирающего героя, юноша Тедаса (типичный прием психологической моперы!), опять-таки недостает раскрытия образа изнутри.

Отсутствие развивающегося интонационного конфликта В. Лаурушас, подобно многим другим композиторам, пытается компенсировать модными театрално-режиссерскими приемами типа монтажной перебивки кадров, наплыва, ненотированной декламации, сольной и хоровой. Но эксплуатация этих приемов сама по себе драматургию музыкальную не обогащает, а, напротив, усиливает иллюстративность функции музыки.

Сходные недостатки присущи написанным и поставленным несколько позже операм, где авторы стремятся к сочетанию героики, эпоса, драмы народной и драмы характеров. Опера-трагедия Ш. Чалаева «Горцы» (1970), наполненная ярким, обаятельным фольклорным мелосом (Ш. Чалаев так естественно ощущает родной фольклор и так «живет» в фольклорной стихии, что у него нелегко отделить цитатное от авторского) и красивыми хоровыми номерами, оказывается драматургически вялой, статичной и маломощной в смысле раскрытия характеров персонажей трагедии. Кстати, количество примеров, подтверждающих, что самый дивный, своеобразный фольклор уже не выручает композитора, нетрудно увеличить. Скажем, «Саят-Нова» А. Арутюняна, где сквозными лейтмотивами служат несколько подлинных песен Саят-Новы, почти не изменяющихся на протяжении оперы. Или «Загадочная девушка» С. Мухамеджанова, где тоже есть красивые народно-песенные эпизоды, которую ни обилие «дивертисмента» — танцевальных, обрядово-игровых и прочих сцен, — ни введение фигуры Чтеца-поэта (распространенный режиссерский прием) не спасает от общей рыхлости и затянутости.

В монументальной опере Г. Белова «Девяносто третий год» по роману Гюго (1973) внимание либреттистов и композитора сосредоточено на трагедийно-конфликтном противоборстве трех крупных образов-характеров: командира республиканского отряда «Париж» Говэна, вождя вандейцев, аристократа и пламенного роялиста маркиза де Лантенака и посланца Комитета общественного спасения, «непреклонного» Симурдена, который не в состоянии, однако, выдержать взятую на себя функцию десницы карающей революционного закона: казнив Говэна, Симурден кончает жизнь самоубийством. Здесь, казалось бы, непременно требовались рельефность, объемность музыкальных характеристик и сложное их взаимодействие, интенсивное преобразование и симфонические обобщения исходного тематического материа-

«Гибель эскадры» В. Губаренко (либретто В. Губаренко и В. Бычко, 1967) по содержанию и взволнованному, романтико-революционному настрою близка своей ровеснице, «Оптимистической трагедии» Холминова, хотя драматургия в опере Губаренко отличается более симфонизированным тематическим развитием и более активным темпоритмом благодаря «перебивкам» — включениям невидимого хора (в духе ораториального «закадрового» комментария) и фрагментов разговорной речи. Музыкальные характеристики персонажей плакатино лапидарны, типизированы, линия личных взаимоотношений между героями намечена крайне скупыми штрихами. А моноопера «Нежность» (другое название — «Письма любви», либретто композитора по новелле Аири Барбюса, 1970) погружена в мир интимнейшей лирики, в ней возникает естественный сплав декламационности и арнозности, причем, подобно холминовской «Шинели», образные контрасты вырастают на основе трансформаций сквозной лейттемы. Продолжение принципов «Гибели эскадры» можно усмотреть здесь, пожалуй, лишь в ответственной, драматургически и философски обобщающей функции оркестровых интерлюдий, прославляющих все четыре картины. (В «Гибели эскадры» были симфонические антракты, вступления, обрамления картин, и чисто оркестровый, картинно-образительный эпизод морского сражения.) Не любопытно ли, что в следующей большой опере В. Губаренко «Возвращенный май» (1976) самым сильным и убедительным, по мнению рецензентов, получился лирико-психологический пласт?¹ Видимо, и для В. Губаренко обращение к жанру камерной монодрамы не прошло даром, принесло полезнейший опыт исканий и решений той, едва ли не наиболее трудной художественной задачи, которую до сих пор в рамках большой оперы автор решить не мог.

Стало быть, малые жанры имеют не узкую, замкнутую в себе творческую ценность. Они открывают новые горизонты возрождению в опере подлинно глубокого психологизма, которым искони славилась русская классическая опера. Открывают они простор и раскованной, поэтически одухотворенной и вместе с тем по-новому свежей, не заштампованной лирике, современной вокальной мелодии. Свидетель

¹ Н. Очеретовская полагает, что сочности и конкретности недостает пласту жанрово-бытовому. См.: Очеретовская Н. Результаты обобщают. — Сов. музыка, 1976, № 10, с. 35—37.

ла. Поскольку всего этого партитуре Г. Белова не хватает, сюжетные коллизии остаются нераскрытыми, порою даже психологически не убедительными.

Существуют ли хоть какие-нибудь пути выхода из тупика, в который зашел ранее преобладавший, считавшийся «магистральным» жанр социально-психологической и народно-исторической драмы? Ответ на это, думается, следует искать в оперном творчестве отдельных композиторов последних лет.

Вспомним «Оптимистическую трагедию» А. Холминова (1967). В ее массовых, хоровых сценах было немало свежего и динамичного, но, скажем, монологический эпизод письма Комиссара и некоторые другие лирические эпизоды несли на себе печать аморфности, мелодико-интонационных трафаретов. Но вот А. Холминов пишет камерную оперу «Шинель». И в ней ему отлично удается как раз то, что не удалось в «Оптимистической трагедии»: пристальный анализ эмоциональных состояний, психологического процесса; взаморастворение интонаций речитативно-декламационных и ариозно-песенных; чуткость реакций оркестровой ткани на контрастные изгибы повествования, подвижность лейтмотивов и замечательная выпуклость симфонических обобщений. Конечно, решающую роль сыграли глубина и образно-языковое богатство гениальной повести Гоголя. Важно и то, что либретто «Шинели» Холминов делал сам, то есть в данном случае был застрахован от ремесленных штампов, которыми одержимы профессиональные драматурги, либреттисты, «набившие руку» в советской опере и оперетте¹. (В либретто «Оптимистической трагедии» языковых и ситуационных штампов полным-полно, и композитор был вынужден вести с ними трудный, неравный бой.) Можно быть уверенными в том, что действительно «результаты достигнутого» в камерном жанре скажутся и за его пределами, как выразился А. Холминов в цитированной выше беседе с корреспондентами журнала «Музыкальная жизнь».

¹ Не обязательно, конечно, создание либретто композитором служит такой гарантией. К. Молчанов, который всегда сам делает либретто своих опер, в опере «А зори здесь тихие» прибегает к обмано-лобовым ходам строения фабулы и заодно шаблонизирует язык литературного первоисточника. (Что сохранилось в «Зорях» от терпкой, суровой и вместе с тем задушу берущей правды прозы Б. Васильева?). Зато, скажем, в опере «Ромео, Джульетта и тьма» активность драматургического поиска компактность, экспрессия контрастов.

ство этому — камерные лирические оперы-дуэты «Белые ночи» Ю. Буцко и «Бедные люди» Г. Седельникова, острозкские пресивные монооперы «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Письма Ван Гога» Г. Фрида, «Последние монологи Якова Бронзы» В. Кобекина, камерные оперы «Дождь» Б. Арапова, «Два брата» О. Тактакишвили (из триптиха «Три жизни») ¹.

Малые жанры свидетельствуют и о своей способности воплощать актуальную гражданственную тематику. Сошлемся хотя бы на синтез публицистики, проповедничества и искренней задумчивой лирики в моноопере «Дневник Анны Франк» Г. Фрида. Мотивами социально обличительными в той или иной мере проникнуты все только что названные сочинения.

Почти все они написаны языком сравнительно более сложным, чем оперы большие, традиционные по форме, языком, не отмеченным стремлением к сиюминутной доступности через эксплуатацию простейшего песенного мелоса, однако впитывают интонации песенного и ариозного происхождения. Добавим, что в них, как правило, широко используются средства первичных (по терминологии В. Цуккермана) музыкальных жанров как средства характеристики героя, среды, конкретизации атмосферы и ситуаций. Но обычно в виде небольших островков, ассоциативных намеков, всплывающих в свободно текущей ткани, а не сколько-нибудь развернутых, конструктивно обособленных эпизодов. Это энергичное претворение материала бытовых песенных и танцевальных жанров, диктуемое малой оперой ², есть еще одно свойство, немаловажное в плане поисков путей раскрепощения композиторов от инертности мышления в опере, поисков новых конструктивных закономерностей.

Свобода, текучесть формы, непрерывность развития — некие «родовые» признаки камерной оперы (вспомним «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери» или «Франческа да

¹ Мы не упоминаем здесь не менее драматически-экспрессивной тагилитской оперы — «Судьбы солдата» из того же триптиха О. Тактакишвили (первоначальное название «Награда») потому, что в ней не только использовал хор, — хоры есть и в «Двух братьях», и в эпиллоге «Шинели» А. Холикова, — но именно участие хора обеспечивает большой динамический разворот финала этой оперной новеллы.

² В том случае, когда «претворения» не происходит, скажем в «Волжской балладе» Г. Жуковского (которую автор назвал монооперой), когда композитор отталкивается в основном от песенно-романсных материала и структуры, фактически перед нами не моноопера, а укрупненная песня-романс или ария.

Римини!»). Наконец, совершенно особая нагрузка ложится в ней на оркестр. Чем экономнее составы, прозрачнее фактура, тем выше степень индивидуализированности партий отдельных инструментов, ответственнее выразительность отдельных тембров, тембровых сочетаний, разных специфических приемов звукоизвлечения и штрихов. Чем сильнее концентрация внимания на внутренних переживаниях героя, лаконичней и сжатее событийный ряд, тем сильнее степень интонационно-тематической концентрированности произведения, повсеместное прорастание побегов лейттемы. Оркестровая партия компенсирует отсутствие или малый удельный вес внешнего scenicского действия персонажей, о которых только упоминает в своем монологе герой, выполняет роль авторского комментария к событиям, нередко дает их нравственно-философское резюме.

Например, главной трагической кульминацией «Шинели» служит грозная и траурная оркестровая пассакалия, где в трансформированном облике звучат обороты исходной темы-ядра — горькой жалобы Башмачкина («За что вы меня обижаете?»), на которой построено фугато Вступления, трепетно звучащего у квартета струнных инструментов. Драматургическим центром «Дневника Анны Франк» является оркестровая Интерлюдия, разделяющая две части произведения, а общей кульминацией трагической линии — тоже Пассакалия, и тоже, как в моноопере А. Холминова, предваряющая катарсический финал. Близка к характеру пассакалии, между прочим, и первая Интерлюдия «Нежности» В. Губаренко, мрачное Адажио, раскрывающее страшную реальность, которая до самого последнего, четвертого письма прячется за выдуманным содержанием картин — писем давно уже мертвой героини.

Невольно приходит на ум сравнение с «Катериной Измайловой» Шостаковича, антрактом-пассакалией между четвертой и пятой картинами, где звучит голос рока и как бы в один узел собирается этико-философская проблематика произведения; другая невольная ассоциация — знаменитое Адажио ре-минор из «Воццека» Альбана Берга. Но то были оперы, так сказать, «полнометражные». Теперь глубоко философские, обобщающие симфонические антракты, которых не знала опера, построенная по канонам песенной драматургии, с успехом взяла на вооружение опера сугубо камерная. О гнбой лейттематической организации моноопер и опер камерных, интенсивном сквозном развитии, об отзывчивости оркестровой ткани уже говорилось. Следовательно, малые жанры помо-

гают на новом этапе вернуть — владели же этим мастерством наши классики! — и отшлифовать мастерство симфонизированной оперной драматургии.

Итак, очищение лирики от сентиментализма и шаблона, разработка мира психологических переживаний в их процессуальности; активное обобщение жанрово-бытовых элементов; симфонизация драматургии, обретение новых форм. Все это — бесспорные достоинства камерных опер последнего периода.

— Ну, а претворение чисто национального мелоса, национально-специфических конструктивных музыкальных закономерностей, особенностей хорового и инструментального изложения, присущих фольклорным первоисточникам той или иной культуры?

Поскольку в камерной и моноопере тематический материал, мелос подвергается более энергичному «дроблению», чем в опере большой, и значимость текста, декламационных нюансов намного выше, национальное тут в большой степени связано с духом и характером словесно-речевого, поэтического и разговорного интонирования определенного народа. Отсюда — менее прямая и открытая связь с фольклором музыкальным. Это может послужить известной помехой для восприятия оперы широкой аудиторией в тех условиях, когда она еще недостаточно подготовлена к более сложным видам искусства, уже освоенным в других республиках. «Теперь нам предстоит поиски нового истолкования фольклора, его углубления, и здесь мы часто наталкиваемся на непонимание слушателя. Привыкший к знакомым народным интонациям и формам музицирования, он не принимает форм, основанных хотя и на фольклорном материале, но проникнутых современной интонацией и щедро использующих непривычные для него выразительные средства», — говорит Газиза Жубанова¹.

Камерная моноопера, несомненно, есть плод высокоразвитой художественной культуры, ее формы тонки и изощренны. Потому образцов камерных — в настоящем толковании термина — произведений творчество композиторов ряда республик почти не дает. Например, «Дуэль» Н. Закророва (1974),

¹ Из выступления на Объединенном пленуме СК СССР и СК РСФСР (опубликовано в журнале «Советская музыка», 1976, № 11, с. 48—49). Г. Жубанова справедливо утверждает, что для преодоления слуховой инертности необходимо регулярно ставить в Казахстане лучшие современные оперы — Прокофьева и Шостаковича, Шедрина и Слонимского и т. д.

которую называют первым в Узбекистане опытом обращения к жанру камерной оперы, по сути дела принадлежит к жанру смешанному. «Некамерны», прежде всего, ее масштабы — пять картин, ее исполнительский состав — участие хора-комментатора (по типу древнегреческой трагедии присутствующего на сцене в течение спектакля). «Некамерно» преобладание экспонирования тем-характеристик над их развитием, трансформацией; нехватка рельефных образных контрастов и раскрытия как внутренних психологических взаимосвязей образов, так и их конфликтной борьбы, хотя сюжет предполагал именно острую борьбу сил за душу героини, борьбу добра, нравственного начала против цинизма и пошлости. Но если композиторское творчество приступило к овладению современными принципами мышления и к претворению фольклорных элементов в симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных жанрах, рано требовать этого от оперы...

Мы вообще несколько размываем понятие «камерная опера», иногда принимая во внимание лишь размеры произведения или сюжет и употребляя его и тогда, когда перед нами жанры смешанные, гибридные. Например, строго говоря, гибриды все новеллы оперного триптиха О. Тактакишвили, включая и «Двух братьев», ибо там очевидно присутствие принципов ораториальных. Ораториальная же опера, о которой речь пойдет далее, наряду с оперой комической, создает особо благоприятные условия для выработки нового подхода к национальному фольклору. Так, различные жанровые русла «распределяют» между собой функции в смысле методов и приемов обновления, осовременивания музыкального театра.

Композиторы сегодня охотно обращаются к опере комической, сатирической, опере в духе свободно интерпретированного неоводевила, опере-игре, наконец, к крайней, уже вполне современной, близкой популярной эстраде разновидности музыкального театра: мюзиклу, рок- и зонг-опере. (Вспомним цитированное выше признание одного из крупнейших советских симфонистов Кара Караева о его тяготении к мюзиклу и причинах этого тяготения.)

Такие жанрово нестандартные оперы пишут русские авторы — Г. Баншиков («Любовь и Силин», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), А. Холминов («Коляска», «Двенадцатая серия»), О. Янченко («Граф Калиостро»), М. Зив («Сын королевского министра»); эстонские — Р. Кангро («Необыкновенная история», «Игра в опе-

ру» — остроумный детский телеспектакль), В. Оякяэр («Королю холодно»); латышские — М. Заринь («Опера нищих», «Чудо святого Маврикия»); армянские — Э. Арутюнян («Сказка для взрослых»). В эти сочинения нередко проникает бытовой, песенный и танцевальный, иногда чисто фольклорный материал: музыкальная комедия Г. Канчели «Ханума», овеянная колоритной атмосферой «старого Тбилиси»; веселая узбекская комическая опера «Проделки Майсары» С. Юдакова, «Граф Калиостро» О. Янченко. (К слову сказать, действие последнего — название может ввести в заблуждение! — разворачивается в русской усадьбе и музыкальная драматургия включает забавнейшие интермедии, основанные на материале старинных каздов, крестьянских песен, песен «российских», т. е. аранжированных в стиле романса).

Оговоримся: в последнее время сильно размылись критерии различия между собственно комической оперой всевозможных наклонений и опереттой. Композиторы называют операми произведения, частично или полностью близкие оперетте, и даже эстрадные представления. К первой категории можно отнести «Двое» М. Таривердиева, «Любовь д'Артаньяна» М. Вайнберга, ко второй — «Орфея и Эвридику» А. Журбина, хотя всем им даны подзаголовки «опера». Потому и мы здесь включили в разряд комических опер некоторые музыкальные комедии. Традиционный признак, отделявший оперетту от оперы, — присутствие разговорных диалогов — в качестве главного критерия вряд ли пригоден ныне, тем более, что исторически, как известно, он тоже не был постоянным. Вероятно, в строгом смысле слова, принадлежность к опере определяется уровнем драматургии, драматургической техники и уровнем стиля, отношением автора к материалу. Для лучших комических опер характерен юмор музыкальный, иронический контекст подачи банальных бытовых ритмонотаций, пародийность. Таковы, например, «Коляска» А. Холминова, «Опера нищих» М. Зариня. Опера «Королю холодно» В. Оякяэра по озорному юмору письма, гармонической и оркестровой фактуры напоминает о произведениях молодого Шостаковича, фугированный октет — об ансамблях «Носа».

Если камерная и моноопера основываются на малых литературных жанрах (рассказах, новеллах, а не романах, драмах), то опера-оратории — обычно на жанрах больших, прозаических и поэтических, или на монтаже фрагментов нескольких литературных источников, в том числе фрагментов документальных, эпистолярных и т. д. Если в камерной опере

господствует тематика психологическая, то сфера ораториальной очень широка. Здесь преобладает тематика эпическая, историко-революционная, трагедийная, гражданственно-публицистическая. Если моноопера работает, выражаясь кинематографическими терминами, преимущественно крупными планами (лицо героя в кадре), то ораториальная опера «панорамирует», работает планами общим и средним, то есть массовыми, в которых выделяются группы фигур.

Главный принцип монодрамы — непрерывность формы, сквозная лейттематическая организация, выраживание контрастов изнутри: оперы-оратории — контрастирование больших тематических блоков, их чередование и полифоническое наложение. В ораториальной сфере вполне уместна песня, взятая как целое. Но чаще — с перебивками, наложениями на сольную песню речевых диалогов, хорового или оркестрового комментария, или, наоборот, сольных реплик и диалогов — на песенный по интонационному складу хор. Заметим, что приблизительно так поступал обычно в народно-массовых сценах своих опер Прокофьев, а вслед за ним — Слонимский, Щедрин. Ораториальные оперы последних лет как бы приняли на себя дальнейшее развитие народной линии, суммируя опыт и достижения советского творчества в опере и оратории-кантате.

«Июльское воскресенье» В. Рубина (1970), которое автор назвал музыкальной трагедией, является хронологически первым для данного исторического периода образцом оперы-оратории. Характерен сценарий произведения (не хочется употреблять слово «либретто», которое тут, право, не приложимо в его традиционном значении), он создан самим композитором посредством свободного монтажа текстов и выполнен с превосходным литературным вкусом. Характерно содержание — рассказ о подвиге и гибели гаретки защитников Севастополя летом 1942 года, вырастающий до масштабов героической эпопеи, до символа любви к родной земле и чувства непреложности долга перед ней. Характерна полифония планов — образно-смысловых, временных и пространственных, жанрово-интонационных и лексических.

Фрагменты из «Севастопольских рассказов» Льва Толстого, свидетеля и участника Крымской войны столетней давности, исполняемые чтецом, с гениальной силой рисуют место, природу и грозную атмосферу боя, объясняют глубинные истоки и психологию солдатского подвига во всей его органической естественности и высокой простоте. Стихи

ного комментария, передко принимает на себя функцию выразителя личных, субъективных переживаний героев. Таковы хор «За тысячу верст от родимого дома» — светлый пейзажный наплыв-воспоминание из третьей картины; хор «Передайте любимой Марусе» из второй картины, написанный в стиле удалой казачьей песни, который по драматургической ситуации (центр картины — образ Певесты) является обращением к далекой возлюбленной.

Ораториальная опера предполагает еще большую работу ассоциативного восприятия, чем любой другой жанр современной оперы. Ведь время и пространство в ней еще более условны, фабульность как таковая может быть выражена очень слабо; событийный ряд иногда прочерчивается «пунктирно», прерываясь разного рода наплывами и обобщающими комментариями, переключениями планов от конкретно-действенного к условному, символическому. Разумеется, в разных операх-ораториях соотношение конкретно-действенного и надвременного, символического, неодинаково.

Например, в «Десяти днях, которые потрясли мир» М. Карминского удельный вес событийной канвы намного выше, нежели в «Июльском воскресенье», хотя фабула в привычном понимании слова тоже отсутствует, и хотя перед нами тоже персонажи символические, либо обобщенные, типизированные. (Единственное конкретное действующее лицо — Владимир Ильич Ленин.) Ритм чередования эпизодов быстрее, возбужденнее, особенно в пятой картине, «Красный Петроград в опасности», которая служит неким фокусом действия. Пятая картина идет как сплошной поток сменяющих друг друга кадров, сольных реплик, порой развертывающихся в микросцены и микродialogи, реплик хора и Чтеца-рассказчика. Текст произведения М. Карминского тоже представляет собой свободный монтаж¹, но у него есть и главный, основной литературный источник — повесть Джона Рида, отрывки которой звучат у хора. Для сольных же партий подобраны разнообразные документы эпохи, письма и телеграммы Ленина, Луначарского, фрагменты из выступлений делегатов съезда Советов и так далее.

Ясно, что безраздельное господство прозы, да еще прозы суровой, деловой, документальной, определило специфический интонационный склад «Десяти дней»: в самом тексте нет почвы и стимулов для разлива песенного мелоса.

¹ Либретто В. Дубровского.

А. Твардовского военных лет, задушевные и чисто русские по своей интонации, становятся неким рулоном лирики, интимно-сосредоточенных раздумий героев произведения, их воспоминаний о доме, о мирной жизни. Отрывки из подлинных писем, документов погибших — это были реальные люди, с реальными именами и биографиями! — лаконично и скуповоспроизводят штрихи портрета каждого персонажа. Наконец, подлинные фольклорные тексты, изобилующие в «Июльском воскресеньи», вложены в уста символических обобщенных персонажей — Матери, Жены, Невесты, а также хора.

Фольклорные тексты дают прямые поводы к использованию народно-песенных жанров: от современной лирической частушки-страдания (у Невесты и девичьего хора) до древнего причета-заклинания (у Матери), от колыбельной, плача и лирической протяжной песни-романса (у Жены), до старинной солдатской, казачьей походной (у мужского хора) и архаического былинного сказа. Стихи Твардовского омузыкалены в стилистическом ключе жанров советской массовой и лирической песни, иногда близкой песне-романсу («Эх, сухонная, казенная, военная шинель»), иногда в ключе шуточной веселой песни-скороговорки, близкой народной частушке-переплясу («Я на речке ноги вымою», которая поется под «балалаечное» треньканье оркестра), иногда гимнической. Народные и авторские поэтические тексты вступают в ораторную оперу В. Рубина вместе с присущим им мелосом и специфическими формами: причет-заклинание вызывает ритмонинтонационное оstinato и огромное нагнетание динамики (картина третья, «Мать и сын»), частушка — дробную варьированную повторность мелодических фраз, протяжная песня — варьантную куплетную строфичность.

Интересно при этом, что сольная песня, например, полная восторженного пафоса «Мать-земля моя родная, ты прости, прости меня», или мягкая, сдержанно-печальная «Звезда полей, звезда над отчим домом» передается из уст уст разными действующими лицами трагедии. Этот прием имеет важный психологический смысл, ибо раскрывает тождественность переживаний героев в самом главном, самом заветном; и смысл драматургический, ибо реприза на расстоянии, с переменной эмоциональной окраской, делает песню сквозным лейтмотивом, несущим идею произведения и скрепляющим его конструктивно. Наоборот, хор, помимо обычной для него функции эпического, как бы надвременного и действ-

тем более мелодия фольклорного. Ученность темна диктует сложные поточные формы, лавинарную броскость индивидуальной музыкальной характеристик, особенно типажей отрицательных (Министр-президент, Дамочка, Офицер, Обязатель и пр.).

Показателен в былые годы композитор, который избрал бы сюжет, наиболее «Десяти дней» Рубина, и побоялся бы отойти от канонов советской оперы, обязательно проинтировал бы несколько революционных революционных песен. М. Каринский имеет только одну клятву: «Вы жертвою пали», причем эту песню поет симфонический ансамбль, приближаясь и удаляясь в контрапункте с хором ораториально стабильным, который постепенно перекрывает и растворяет ее (картина «Красные королевы»). В остальных случаях используются лишь ритмизованные обороты, характерные для революционной песни и вообще призывной, героической музыки. Итогом является призывной ораторский реч. На таких ритмизованных строится хоровые фрески, «стои-калры» (перезаписанные автор), служение кульминациями картин, иногда их обрамлением и образующие многочисленные арки внутри произведения.

Коротко говоря, если в «Июльском воскресеньи» преобладают приемы развернутых мелодических обобщений, широких линий, которые в узловые моменты трагедии складываются в сложную полифоническую вертикаль, то в «Десяти дней» преобладает приемы тем-сгустков, быстрого синглы кадров по горизонтали. Музыкальная трагедия В. Рубина становится, в основном, от жизни оратории, усваивая черты оперности, и времени кинематографа. Опера «Фрески о революции» М. Каринского, несмотря на оперную природу портретных музыкальных характеристик (чего нет у В. Рубина), в основном исходит из системы средств современного драматического театра, в свою очередь охотно заимствует средства кинематографа, — это как бы драма, восставшая ораториальность.

Мы задержались на произведениях В. Рубина и М. Каринского потому, что они являются показательными и наиболее чистыми образцами двух полюсов советской ораториальной оперы. Ораториальные элементы в качестве драматургических подсобных участвуют во многих других операх указанного жанрового направления; уже говорилось о рас пространенности «захватных» хором-комментаторов, фигуры Чужака-информатора и т. д. Прежде чем перейти к пробле-

ме синтеза ораториальности и балета, хореографии, которая тоже представляет собой одну из типичных новейших тенденций нашего музыкального театра. Остановимся на опере-фреске «Петр I» А. Петрова, представляющей любопытный случай совмещения жанров почти паразитально-контрастных.

Здесь ораториально-массивные развернутые хоры, включенные в действие, выявляют народно-эпическую линию произведения. По музыкальному языку она порою вызывает reminiscences, связанные с Бородиным, Мусоргским (темная, скорбящая Русь), с Прокофьевым (величальные, богатые образы), причем архаический колорит кое-где углубляется терпкими сонорными приемами хорового изложения. Ораториально-символический образ Анастасии, в партии которой слышатся отзвуки плачей Ярославны из «Князя Игоря» и Невесты из «Александра Невского». А многие другие страницы оперы, целые картины — например, разгульное «чествование Багуса» — выдержаны в ключе оперетты, волевыми-опереточными кулисами; праздник на голландской верфи, слегка стилизованный под северо-европейскую бытовую музыку начала XVIII века, тоже волевыми. Не превращается ли национальное в условиях такой полноты и доминантности в нечто декоративное? В смысле профессионального мастерства опера А. Петрова, разумеется, далеко превосходит «средний» слой жанрово-смешанных опер историко-героического, драматического и психологического содержания. Выделяется она в своей сочной театральности, постановочностью — спектакль Ленинградского театра имени С. М. Кирова весьма эффектен, параден. Для сцены, для того, чтобы расшевелить и заинтересовать публику, это материал очень благодарный. Однако вряд ли «Петр I» дает вполне оригинальное художественно углубленное решение узловых проблем жанра.

Ораториальные оперы в принципе допускают наличие начала пластического, пантомимы. В камерных и монооперных получают важнейшую выразительную нагрузку мимика актера, пантомима-жест. Ясно, что пластические элементы и жесты, сценически танцевальные и с пантомимическим интонационным включением в комические оперы разнообразны, пластичны, особенно близкие волевым, оперетте, мюзиклу. Но есть большие оперы-балеты, балеты-оратории, где пластическое начало как собственно хореографическое — необходимый художественный компонент, разнообразный музыкальный и сценический.

«Огненное кольцо» А. Тертеряна, по замыслу композитора, должно было быть решено пластически: герон, Он и Она, могли дублироваться танцовщиками-минимистами. Но в первой и пока единственной в СССР театральной постановке оперы (автор скромно назвал «Огненное кольцо» оперой, хотя это скорее опера-балет или симфонизированная ораториальная хореотрагедия) пластическая сторона была реализована очень слабо, идея раздвоения главных исполнителей, поющего хора и минмирующей массы, на которой-то в большой мере и базируется многоплановость действия, осталась неосуществленной. А тем самым — не выявлен и особый жанр произведения.

А. Тертерян мыслит симфонически, все восемь картин «Огненного кольца» сомкнуты непрерывностью интонационно-тематического развития, волнами нагнетания и разрежения ритма, фактуры, часто перехлестывающими рубежи картин и связывающими их переходом атласа. Здесь нет внезапных переключений и монтажа «кадров» как движущего принципа драматургии, нет обнаженных стилистических контрастов. Островов песенности немало, например, колыбельная песня девушки над спящим юношей, сказка-аллегория юноши о ланн и охотнике, просветленный лирический дуэт «О жизин пой!». Не только эти песенные и ариозные острова, а и вся ткань партитуры окрашены отчетливым национальным колоритом: таковы симфонические интермедии, разрабатывающие материал вокальных партий, рисующие образы природы, тайный «голос гор», клич-эхо (тенор за сценой); хор «Да, да, да, да», напоминающий о древних армянских ритуальных обрядовых песнопениях, где властвует стихия завораживающего остринатного ритма, — грандиозное кульминационное плато произведения. Суровая, патетическая речь Поэта-чтеца¹ звучит на фоне оркестра или хора, не тормозя процесса интонационного развертывания. Тематизм «Огненного кольца» вообще отличается высокой степенью концентрированности, а дифференцирован соответ-

¹ Поэт произносит стихи Егише Чаренца, классика армянской советской поэзии. В изданном клавире «Огненного кольца» указано: «Либретто В. Шахназаряна по мотивам повести Б. Лавренева «Сорок первый» и стихов Е. Чаренца». Это неточно. Стихи Чаренца задают тон, национальный колорит, метафорический строй произведения. От Лавренева, по сути дела, сохранена в общих чертах лишь идея конфликта — встреча юноши и девушки в огненном лихре войны, их исчапная любовь и гибель, обусловленная тем, что за героини стоят праждающие силы.

венно полюсам конфликта: образом жизни, света, природы, естественных, глубоко человеческих чувств — и образом войны, непримиримой, кровавой вражды.

Как мы уже говорили, «Огненное кольцо» еще, видимо, не прочтено по-настоящему. Гораздо больше повезло «Давиду Сасунскому» Э. Оганесяна. Композитор был более последователен, прямо назвал свое сочинение опера-балет и сделал соавтором своего либретто хореографа В. Галстяна (он же постановщик и исполнитель заглавной роли спектакля). Танцевальные эпизоды в произведении непосредственно включены в действие, нередко именно они его и продвигают, чередуясь с сольными вокальными номерами и хорами, причем хоровая масса, слитая с кордебалетом, никогда не остается безучастной к событиям, а «реагирует» на них пантомимой¹.

«Давид Сасунский» (1976), как и «Огненное кольцо», написан языком современным, порою и сложным, терпким. Но самая эта терпкость — чисто национальная. В соответствии с сюжетом, заимствованным из народного эпоса, Э. Оганесян обращается к самым архаическим слоям армянского фольклора, включая обрядовые и культовые песнопения. Он симфонически разрабатывает их с огромной любовью и мастерством. Не жертвуя ни тембровым богатством палитры оркестра, ни чисто современными приемами хорового интонирования, композитор во многих хорах сохраняет преимущественно унисонную фактуру, избегая неосторожного навязывания чуждых древнему монодийному армянскому мелосу приемов европейской имитационной полифонии. Яркое талантливое опера-балет Эдгара Оганесяна — удача несомненная, опыт интереснейший и весьма перспективный.

Совмещение балета и оратории приносит большие успехи и в творчестве композиторов ряда других национальных республик, главным образом, композиторов молодого и среднего возраста. Назовем первый в Таджикистане балет с хорами «Спитамен» молодого Т. Шахиди (1976), где солист, настоящий народный певец-хафиз, служит повествователем и ком-

¹ Пожалуй, кое-где творческая инициатива балетмейстера превращается в диктат и идет в ущерб стройности произведения. Так, слишком длинны и многочисленны хореографические сюиты-дивертисменты (например, танцы при дворе Исмил-хатун); основным выглядит эпизод обольщения Давида танцем царицы Чинштик-султан.

ные ансамбли и т. д. Народной мнере интонирования принадлежит роль важнейшего художественного качества, не крас- трагедийной линии оперы. И несмотря на то, что композитор цитирует лишь тексты народных песен, а интонирование их прет- поряет чрезвычайно свободно, на основе двенадцатитонового ряда, у слушателей рождается иллюзия доподлинной фольк- лорности. Народный пласт образ Руси внутренне един и монолитен. Пласт же «космополитический» образ чинов- ничье-помещичьего мира содержит в себе много различных элементов, функций стилистических и жанровых компонентов, причем самая нестрога его, неопре- деленность символична. Их противостояние есть антитеза подлин- ного и неподлинного, живого и неживого, лирико-трагедийной поэмы-сказа и беспощадной сатиры, балаганно-фарсового и в то же время до ужаса реального царства «мертвых душ» и чиновников.

Эти два пласта выстраиваются двумя взаимно обособлен- ными рядами, как бы по принципу параллельного монтажа, в контрастном чередовании, перебивке эпизодов. (Обособлен- ность, несвязность подчеркнута и зрительно, размещением в двух разных этажах-плоскостях сцены: верхний — движущая- ся пейзажная панорама с бескрайними просторами проселоч- ной дороги, хмурым небом и бедными деревеньками; ниж- ний — интерьеры, в которых и разворачивается действие.) Естественно, народные эпизоды обрамляют оперу — песня «Не белы, белы снеги» из № 1 (Вступление) возвращается в Фи- нале, где кроме того звучат и другие темы из промежуточных народных «кадров» («Ты полянь, поляничка-трава» из № 7, напев кучера Селифана «Эй вы, разлюбезные мои, разутеш- ники мои!»). В общем плане вся опера выглядит подобием рондо, где эпизоды гораздо крупнее рефрена и сами, как пра- вило, организуются рондобразно, благодаря кратким, повто- ряющимся репликам-рефренам, а рефрен высшего порядка, вариантно изменяющийся по интонационному наполнению, тексту, масштабам, но стилистически и темброво стабильный, есть народная песня-плач. Такой метод формообразования по сути близок прокофьевскому, но Прокофьев применяет его обычно на пространстве сцены, картины, акта, а не оперы в целом.

Р. Шедрин, смело развивая и соединяя методы Прокофьева и Шостаковича, методы «Игрока», «Носа», «Катерины Измай- ловой», создает вполне оригинальный тип решения централь-

ментатором драматических событий. Подобная форма способствовала свободе и современности интерпретации фольклора, обеспечила вместе с тем и живую достоверность его звучания, благодаря специфике народной исполнительской манеры пения солиста. Еще пример — «Материнское поле» К. Молдобасанова по повести Ч. Айтматова (1976). М. Абдраев, выступая на Объединенном пленуме в Москве, сказал, что «в разработке героической тематики следует особо отметить крупный успех недавно поставленного нашим театром балета-оператории К. Молдобасанова»¹. И здесь гибридный, синтетический жанр, очевидно, помог преодолеть языково-драматургические стереотипы, особенно густо скопившиеся в операх на героическую и современную социально-психологическую тему.

В какую жанровую подгруппу отнести такие произведения, как «Мужские песни» В. Тормиса? Песенно-танцевальная сюита в народном духе? Однако же произведение это ярко театральное, сценически выпрыгнувшее, притом оно было в своем роде эталонным для данного композитора (и эстонской музыки) в плане подхода к фольклору, очищения его от налета условной романтической идеализации, распространенного в прибалтийской опере 40—50-х годов. Курс на подлинность фольклорного мелоса, взятого не пассивно-цитатно, хотя со всеми сопутствующими природной среде его бытования компонентами (в данном случае — народные тексты, прибаутки, переpleсы и т. д.) и особенностями исполнения, вокального звукоизвлечения, — явление чрезвычайно характерное и показательное. Нельзя не заметить, что эта тенденция часто идет рука об руку с поисками новой театральности, они как бы оплодотворяют друг друга.

Так, в «Мертвых душах» Р. Щедрина (1977) — самом высоком достижении советской оперы последних лет, главным стержнем драматургии служит противостояние двух пластов: пласта народного, который несут песни и плачи, исполняемые в народной манере пения, и пласта «космополитического», складывающегося из гротескно претворенных ресурсов большой оперы — речитативы секко, виртуозные руды, грядноз-

¹ Цит. по журналу Сов. музыка, 1976, № 11, с. 50. «Материнское поле», поставленное Саратовским театром оперы и балета в 1977 г., показано в Москве и вызвало большой интерес общественности (см. рецензию Ю. Тюрина «Увлеченность — основа будущих свершений». — Сов. музыка, 1978, № 2, с. 71—75).

**Особенности
современного этапа
освоения фольклора
в творчестве
прибалтийских композиторов
(1965—1975)**

Не подлежит сомнению вековая общность и параллелизм культурно-исторического процесса у народов трех Прибалтийских республик — Эстонии, Латвии, Литвы. Общими чертами отмечены и взаимоотношения народной и профессиональной музыки в этих культурах — в прошлом и в настоящем.

Вплоть до второй половины XIX столетия народная музыка была единственным видом музицирования коренного населения в этих краях. Она резко противостояла церковной, придворной и городской музыке чужеземных господ-угнетателей и привилегированных слоев — немецких, шведских, польских феодалов и церковников, остзейских вельмож, — которые долгое время удерживали ключевые посты в культурно-идеологической жизни даже после того, как Прибалтика вошла в состав Российского государства (XVIII век) и для ее народов раскрылась возможность более широких культурных связей¹. Национальное и социальное бесправие коренного населения, находившегося почти без исключения на положении крепостного крестьянства, привело к тому, что на протяжении веков все три народа были лишены возможности иметь свою профессиональную музыку; с другой же стороны, создавалась основа для относительной консервации самых древних слоев фольклора. Историческими условиями обусловлено и весьма

¹ Несколько более благоприятными были предпосылки для возникновения местной традиции профессиональной музыки в Литве. Здесь в условиях польско-литовского государства уже в XVI веке развивается в помещичьей и городской среде светское музицирование, а также предпринимаются первые шаги в организации музыкального образования на родном языке. Однако и в Литве можно говорить о взаимодействии народной и профессиональной музыки лишь с конца XIX столетия.

ного драматургического конфликта. Это — как бы проекция принципа полистилистики из сферы средств, языка, тематизма в сферы формы и жанра. Стилистический контрапункт двух пластов обеспечивает внутри произведения и контрапункт жанров эпической поэмы и обличительной сатиры, острогротескной комедии нравов. «Бистилистика» становится конструктивно-драматургическим, определяющим фактором «бижанровости». «Мертвые души» — новое слово в истории советского музыкального театра, вселяющее весьма отрадные надежды¹.

¹ Подробный аналитический разбор оперы Р. Шедрика дан в статье М. Тараканова, опубликованной в журнале «Советская музыка», 1977, № 10. ✓

ловиях социального и национального угнетения коренного крестьянского населения первостепенная задача композиторов Прибалтики состояла в том, чтобы, претворяя фольклор, реалистически раскрыть в этом своеобразном зеркале саму правду о народной жизни, остерегаться замены этой правды идеализацией, окутанной романтической дымкой. Кроме того, в условиях продолжающегося соперничества между господствующей провинциальной немецкой культурой и национально-демократическим культурным движением коренных народов особую остроту приобретал вопрос о самобытности национального стиля.

Таким образом, прибалтийские композиторские школы подошли к своему советскому этапу (который окончательно наступил лишь в 1944 году) с весьма солидным опытом творческого освоения фольклора, имевшим уже небезынтесную историю.

Первый значительный расцвет советской эстонской, латышской и литовской музыки на рубеже 40—50-х годов, как он ни значителен и богат, знаменовал в этой области в основном закрепление, развитие, умножение ранее достигнутого, цитатного и полумитатного метода претворения элементов народно-национального стиля и литературно-программного применения фольклорного материала. Усилившиеся в годы советской власти взаимодействия с другими национальными культурами нашей страны, освоение опыта выдающихся композиторов — советских и зарубежных, а также стремительное эстетическое и стилистическое развитие каждой из прибалтийских композиторских школ привели в дальнейшем к возникновению более сложных взаимоотношений фольклора и профессиональной музыки. Новые тенденции эстетической интерпретации фольклора заявили о себе заметными и оригинальными художественными результатами с середины 60-х годов, и последующее десятилетие, которое и является объектом нашего исследования, по праву может считаться качественно своеобразным, самостоятельным этапом в этой области творчества.

На современном этапе трактовки фольклора в латышской, литовской и эстонской музыке обнаруживаются как тенденции сходные (в том числе и общие для современной советской музыки в целом), так и характерные для каждой отдельной композиторской школы. Например, всеобщий интерес к более древним слоям фольклора и к народной старине у ряда прибалтийских композиторов обуславливается не только удив-

незначительное развитие городского фольклора — он почти не играл роли в формировании национальной профессиональной музыки второй половины XIX и начала XX столетий. Культурное возрождение этих народов, в том числе и возникновение национальных композиторских школ, началось сравнительно поздно и совпало по времени с периодом позднего европейского музыкального романтизма, с одной стороны, и с расцветом Новой русской школы — с другой. Опыт русской школы в претворении фольклора стал для прибалтийских композиторов определяющим.

С другой стороны, культивируя идеал национального и социального возрождения, музыкальная классика народов Прибалтики, так же как и ряда других европейских народов, не прошла мимо того направления, которое иногда справедливо именуется национальным романтизмом. Что же касается претворения собственно крестьянского фольклора в формах профессиональной музыки, то в этой области романтическая тенденция как бы постоянно преодолевалась. Если при первом, раннем соприкосновении с фольклором композиторов обычно увлекала именно романтика народности, то творческая зрелость способствовала более глубокому проникновению в народное искусство и реалистической передаче народной жизни посредством фольклора, в том числе и в области стиля¹.

Речь идет в данном случае не об абстрактном превосходстве того или иного метода. В конкретном историческом контексте творческий метод оценивается его отношением к главным общественным задачам искусства своего времени. В ус-

¹ Подобная закономерность издавна отличала развитие национальных композиторских школ в эпоху европейского романтизма. Она прослеживается в творчестве, например, А. Дворжака («Думки»), Э. Грига. На это указывает Б. Асафьев в сравнительном анализе ранних и поздних фольклорных опусов великого норвежца. В оп. 17 («Северные танцы и народные напевы») он видит еще «много типично бюргерских интонаций, [...] мендельсоновские и шумановские (более ценные) «отражения». Фольклорный стиль оп. 72 («Норвежские крестьянские танцы») Б. Асафьев характеризует уже как «отражение крестьянского искусства в его реалистической конкретности» и отмечает, что, благодаря такому, более позднему методу претворения фольклорного начала, Э. Григ присоединился к художникам, открывшим «тогдашнему обществу крестьянства и реалистическом премирении, а в условиях конкретного сурового и величия «бурлачничества» труда как должностивания» (Асафьев Б., Избр. труды — М., 1955, т. 4, с. 287, 288).

тельной самобытностью древних музыкальных памятников и свежестью их художественного мироощущения. Имеет значение также и то, что глубинные пласты фольклора в период раннего, особенно романтического освоения фольклора в известной степени игнорировались или были неверно трактованы, поэтому они в незначительной степени определяли собой характер национальной музыки. Но сам облик древнейших фольклорных слоев в каждой республике все же различен, не одинаково их значение, несхожи пути стилистической и идейно-эстетической трактовки. То же самое можно сказать и по поводу новых, так называемых фольклорных жанров профессиональной музыки. Поэтому и художественное претворение фольклора и народной старины обнаруживает столь заметные и даже существенные отличия, что заставляет данную проблематику рассматривать в каждой из композиторских школ отдельно. Это позволит с тем большей убедительностью обосновать общие закономерности и теоретические выводы.

В Эстонии современный этап творческой интерпретации фольклора был во многом подготовлен осознанием резкого различия между новой, ныне бытующей народной песней и более самобытным, но исчезающим старинным ее слоем, так называемым *regivärss*, который по аналогии с карело-финским старинным фольклором именуют также *rüno*.

Неудовлетворенность существующими приемами обработки рунических старинных песен и новый взгляд на них полностью определились к концу 60-х годов. Происходило это во многом благодаря знакомству с аутентическими записями фольклора различных народов Советского Союза, которые к тому времени стали широко доступными в грамзаписи. С очевидностью был осознан тот факт, что от живущих в Эстонии сказителей можно услышать почти забытую, но зато несравненно более самобытную и подлинную народную музыку, чем та, которая звучит с концертной эстрады, обнаруживая при этом весьма невысокую степень национальной определенности и нивелирующее влияние западноевропейского музыкального профессионализма. Ситуация, возникшая в музыкальной жизни Эстонии, несколько напоминала ту, которая создавалась в период открытия Б. Бартоком старинного слоя венгерской крестьянской песни.

Новые настроения наиболее ярко выразило выступление эстонского поэта Яана Каплинского в республиканской лите-

ратурно-художественной газете¹. В статье, озаглавленной «Наследие и наследники», он упрекал эстонскую музыкальную общественность в том, что старинный слой народной музыки забыт, не записывается и не пропагандируется, что знакомство с народной музыкой только по обработкам равносильно ее незнанию. Более того. Высказывалась неудовлетворенность существующими обработками, которые игнорировали эпическую и ритуальную бесстрастность старинной народной музыки, насаждая взамен эмоции, заимствованные от иных песенных традиций.

К этой теме газета возвращалась и позже в статьях композитора Вельо Тормиса, музыковеда Офелии Туйск и других. Однако в полемической критике оказались смешанными два разных функционально-жанровых аспекта: с одной стороны, сама древнейшая народная песня, бытующая как ритуальный жанр с преобладанием материально-практической, то есть прикладной функции, с другой — обработка подобной песни, которая является концертным или концертно-театральным жанром с преобладающей эстетической функцией. Кроме того, в этих рассуждениях игнорировалась более широкая проблема исторической изменчивости воздействия музыки на слушателя — развитие ее, так сказать, «от этоса к аффекту». Из истории эстетики известно, что принцип эмоциональной «разрительности» использовался в искусстве не всегда и не везде. В античной Греции, в средневековой Европе многие жанры музыки воздействовали на эстетический эмоциональный мир человека способами, косвенно вызывающими желаемый эффект. Сама музыка при этом отнюдь не являлась картиной, отражением этого мира, еще тесно связанная с другими искусствами, с материально-практической и духовно-практической деятельностью, религией, магией, она вовлекала человека в ритуал, в атмосферу мифа, а также действовала чисто суггестивно и иногда даже доводя до шокового состояния (это — т. н. «инструментальное» воздействие искусства, в отличие от «отображающего»).

По всей вероятности, эстонские древние руны, которые возникли около двух тысячелетий тому назад, своим настойчивым бесстрастно-монотонным повтором метроритмических формул и абсолютным смысловым преобладанием слов над собственно музыкальной стороной в некоторых важных

¹ Каплицкий Я. Наследие и наследники. — Сирп я вазар, 1969, 28 февр. (на эст. яз.).

аспектах приближаются к подобным жанрам. Однако, по крайней мере со времени возникновения теории аффектов, музыка не мыслится вне эмоционального воздействия. Должна ли современная обработка сохранять такое же эмоциональное бесстрастие, каковым представляется нашему уху монотонное скандирование текста в древней монодии? Ответ на этот вопрос может быть дан только практикой.

Тем не менее, новый взгляд на народную музыку обусловил эволюцию стиля композиторов, которые обращались к фольклору, и прежде всего В. Тормиса. Отличительные принципы его творчества с начала 70-х годов выражены не только в его фольклорных сочинениях, но и в печатных выступлениях.

Разумеется, В. Тормис понимал, что старинная народная песня навсегда утратила свою первоначальную прикладную функцию, о чем он и пишет в статье «Народная песня и мы»¹. Но композитор должен ее учитывать при аутентическом воссоздании старинной песни — в этом В. Тормис видит залог сохранения стиля и выразительности песни. Старинный песенный стиль В. Тормис рассматривает как наиболее самобытное и структурно законченное явление в музыкальном наследии народа, незаслуженно выпавшее из поля зрения в процессе исторического развития эстонской музыки. Поэтому недопустимо нарушать характерную структуру песни, используя ее в качестве цитаты, то есть в виде иной структуры, или же основы для вольной обработки. Более того — закономерности структуры рун должен освоить и учитывать каждый композитор, соприкасающийся с родным фольклором; необходимо также, чтобы их научились понимать и широкие слои слушателей, прежде всего учащиеся школ. Наконец, эти простые, легко усваиваемые структуры должны стать основой современного народного пения.

В условиях небольшой республики и хорошо налаженной системы музыкального обучения реализация такой программы не так уже невероятна. При этом, хотя В. Тормис и не настаивает на восстановлении первоначальных функций народной музыки, он надеется, что этот старинный песенный стиль, став всеобщим, выполнит важное духовно-практическое назначение — умение и желание правильно петь, варьировать, импровизировать оригинальную народную музыку должно доставлять людям творческое удовлетворение и углублять в них

¹ Тормис В. Народная песня и мы. — Сирп я аазар, 1972, 16 июня (на эст. яз.).

чувство общности, единения, коллективизма. Последнее показательно: заметим, что многие современные композиторы своим обращением к фольклору в большей или меньшей степени пытаются возратить музыке общественные функции, которые она в какой-то мере утратила в процессе индивидуального профессионального творчества и исполнительства. Хотя, как подчеркивает В. Тормис, его крайне простая аранжировка рунических мелодий представляет попытку спасти от исчезновения наиболее самобытную часть эстонского народного наследия и по существу лишь реставрировать давно забытое, она не предполагает акцентирование национального аспекта. Практика народного пения не должна, как он писал в упомянутой статье, «стать модой на национальное, трогательным возвращением к нему», она призвана в первую очередь противостоять потребительскому отношению к духовным ценностям, бороться против отчуждения людей, способствуя укреплению их взаимных неформальных связей.

К выполнению двух намеченных им целей (первая — всячески сохранять и утверждать подлинную структуру рун и вторая — пропагандировать рунический песенный стиль в самых широких кругах) Тормис приступил в 1970 году, и эта дата делит на два периода его обширную и многолетнюю деятельность композитора-фольклориста, начало которой выходит за пределы интересующего нас отрезка времени. Все же о первом периоде освоения фольклора, творческие результаты которого продолжают украшать и сегодняшнюю музыкальную жизнь Эстонии, следует сказать несколько слов.

Известно, что в жанре развернутой, свободной хоровой обработки народных мелодий В. Тормис достиг замечательных успехов уже в конце 50-х годов. Напомним его хоровую сюиту «Кихнуская свадебная» (1959), «Три песни из эпоса» (1960), «Эстонские календарные песни» (1967, пять циклов), «Наследство ливов» (1970). Бережное отношение к народной интонации несомненно и здесь, хотя структура мелодий сохранялась не так тщательно. Гармонический язык этих хоровых полотен отличают красочные вертикали, битональные созвучия, ленточные ведения многотерцовых аккордов. В итоге созданы колоритные хоровые картины и строений, хотя в них ощущается терпкий аромат народной жанровой достоверности.

Однако в поэтизация народного начала и фольклорного материала композитор исходит в значительной мере из представлений о народном, сложившихся в предыдущую художест-

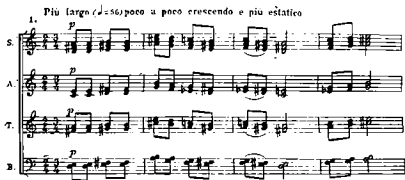
венную эпоху, а не из самого народного жанра и выражаемого им особого мирозерцания, что стало характерным для его фольклорного творчества позже. В. Тормис находится пока под известным влиянием той эстетической тенденции европейских национальных композиторских школ второй четверти нашего столетия, в которой народное связывается прежде всего с понятием величавой красоты, со сферой объективных настроений, броскостью и красочностью образов и как следствие — с тенденцией представлять фольклорный материал в нарядном, выигрышном освещении. Это отнюдь не означает, что фольклорное творчество В. Тормиса того периода сходно с методом претворения народно-национального, скажем, П. Владигеровым, Дж. Энеску, Л. Вейнером или другими конкретными представителями упомянутой эстетической тенденции. Нет, его прочтение фольклора в целом более свободно от стилистических условностей эпохи, а идиллических или идеально-народных представлений у него нет и в помине. Все же, имея в виду аспект идейно-образной интерпретации фольклора, творчество первого периода В. Тормиса отличается от последующего именно чертами эстетики, восходящей в конечном итоге к постимпрессионизму¹.

В этой связи показательны еще некоторые черты музыкального языка и драматургии фольклорных сочинений того периода. Хотя композитор часто сохраняет структуру древних обрядовых, иногда магически-заклинательных песен, в определяющих моментах формы и драматургии он во многом исходит из закономерностей развития профессиональных музыкальных форм. Если в последующем В. Тормис сумел доказать привлекательность монотонных оstinатных структур

¹ Термин «постимпрессионизм» употребляется автором в этой и в других статьях для обозначения музыкального направления, возникшего в западноевропейской музыке в недрах импрессионизма и представленного творчеством позднего К. Дебюсси, М. Равеля, М. де Фальи, О. Респиги, А. Русселя и др. Среди основных черт, отличающих импрессионизм и постимпрессионизм, отметим следующие. В первом случае подчеркнута чувственно-предметная ассоциативность звуков и их сочетаний — за счет их процессуально-конструктивной выразительности (и как результат — относительная статичность формы), во втором — возрождается внимание к выразительности временной структуры-конструкции музыки и тем самым происходит возвращение к более стройным музыкальным формам — вплоть до классицистских.

В сходном значении термин «постимпрессионизм» употребляется М. Друскиным в очерке «Из истории французской музыки XX века» (в кн.: Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». — Л., 1964).

народных мелодий, то здесь он предпочитает разнообразить повторение постепенным обогащением гармонии, фактуры, метроритмики, иногда и обращением к репризности. Главной же целью, к которой устремляются все потоки нарастаний, является чаще всего красочность; через нее выражается идеальное эмоциональное настроение, достигаемое в результате развития, преодоления. Наиболее яркое, по силе воздействия, выражение таких настроений можно видеть в заключительной части «Песни Иванова дня»; это, несомненно, и кульминация всего цикла «Эстонские календарные песни», и, может быть, всего первого творческого периода:



В начале 70-х годов в творчестве В. Тормиса резко сокращается удельный вес гармонически развитых обработок и появляются сочинения совсем иного склада. Это прежде всего «Шесть эстонских повествовательных песен для женского голоса и фортепиано» и «Четыре эстонские повествовательные песни для мужского голоса и фортепиано» (оба цикла написаны в 1970 году). Здесь старинная песня преподнесена почти без обработки, имеется лишь «небольшой эмоциональный комментарий в виде нескольких нот в аккомпанементе», как пишет автор в предисловии к изданию первого названного цикла¹. Теперь обработку В. Тормис понимает не как использование народного материала для создания самостоятельной музыкально-образной картины, а как воссоздание — по мере возможности — определенного истори-

¹ Тормис В. Шесть эстонских повествовательных песен для мужского голоса и фортепиано. — Таллин, 1972, с. 3.

ческого жанра и воспроизведение связанного с ним мироощущения. Этому способствует почти полное отсутствие гармонического истолкования интонаций, а еще более — точное сохранение формы-структуры рунических мелодий, передающей их особую ритуальность и повествовательность. Такое воссоздание ритуального характера, естественно, вынуждает отказаться от привычной эмоциональности высказывания. Об этом также специально пишет В. Тормис в упомянутом выше предисловии. Он советует исполнителям полагаться на самобытную выразительность остигнутых повторных структур и не пытаться их «разнообразить», а также просит избегать традиционной «концертности» как в пении, так и в поведении на сцене (рекомендуется петь сидя, воздерживаться от праздничности в одежде, в том числе и от национального костюма)¹.

Крайняя сдержанность в средствах обработки, тщательное воссоздание простейших жанрово-структурных черт старинного фольклора отличает также хоровые обработки этого периода — «Семь ливских народных песен» (1972), «Тринадцать эстовских лирических народных песен» (1972) для смешанного хора, «Песня о песне и певце» (1971) для женского хора и другие. Гармонизация почти отсутствует. Элементы многоголосия возникают лишь благодаря бурдонным и другим выдержанным звукам, причем обычно используются те ступени лада, которые входят в состав данной мелодии. А так как диапазон мелодий крайне узок, то таких ступеней всего одна-две. Они образуют обычный или двойной, а также фигурированный органый пункт на всем протяжении обработки или две разные гармонические функции, меняющиеся со вступлением каждой следующей фразы мелодии.

Новый метод обработки особенно наглядно раскрывается в «Семи ливских песнях», большинство из которых представляет более простые обработки мелодий, включенных в ранее написанный цикл «Наследство ливов». Композитор стремится

¹ Кстати, непрерывность скандирования текста, характерную для народного исполнения рун, композитор считает столь важным фактором сохранения их структурности, что упомянутый его цикл для мужского голоса фактически написан для нескольких певцов, попеременно сменяющих друг друга, — наподобие того, как поются эти песни в народе. Они исполняются двумя певцами, сидящими друг против друга и попеременно (но непрерывно) импровизирующими, или же запевалой и хором. Один певец не может справиться с безостановочной быстрой реинтацией на протяжении всей длинной обработки — непрерывность течения буквально не позволяет певцу взять дыхание.

сохранить первичную выразительность древних мелодий: он намеренно избегает даже простейших тонально-функциональных соотношений, чтобы мелодия не воспринималась в контексте традиционно тонального мышления. Поэтому мелодию, состоящую из нескольких звуков, в объеме кварты, которую современный слух склонен воспринять как вереницу повторяющихся главных тональных функций, В. Тормис включает в более сложный гармонический контекст, чтобы таким образом не допустить тонально-функционального автоматизма. В «Тринадцати эстонских лирических народных песнях», например, мелодия квартового объема с явно выраженным мажорным тональным устоем на протяжении всей обработки выполняет функцию доминанты гармонического минора:



Более сложный пример подобного (косвенного) гармонического толкования встречается в упомянутых «Шести песнях для женского голоса». Здесь на фоне крайне скупого отрывистого аккомпанемента (основная задача которого, по-видимому, помочь певцу удержаться «в строе») звуки простой диатонической квартовой фразы время от времени также трактуются как составные части хроматически скользящих септаккордов:



Разумеется, эти отрывистые, невыгодно (с точки зрения фонизма) расположенные аккорды, в данном случае служат не красочности или гармонической изысканности, а просто-напросто являются своеобразными «нарушителями» инерции тонально-функциональной логики — ведь эпоха возникновения рун таковой не знала.

Однако в хороших обработках подобное крайнее средство не применяется. Здесь господствует максимальная простота технического выполнения, и это обусловлено еще одним практическим соображением композитора. Он намеренно пишет так просто, чтобы старинная песня была доступна и легко осваивалась самыми широкими слоями исполнителей и любителей музыки, которые, как он надеется, сумеют ввести старинную народную песню в повседневный обиход. Таким образом, В. Тормис раскрывается не только как композитор-фольклорист, но и как просветитель-популяризатор¹. Обработки начала 70-х годов — это особый, даже уникальный случай, когда художник свои собственно творческие интересы приносит в жертву обновлению народной музыки как сферы деятельности. В какой-то степени В. Тормис берет на себя работу культурно-просветительных учреждений или, скажем, фольклорных ансамблей. И его обработки порой обнаруживают, как трудно композитору воздержаться от более творческой, более самостоятельной художественной интерпретации материала — об этом он сам писал в упомянутом предисловии к изданию.

Тем отраднее, что — на благо профессионального искусства — он все же не всегда воздерживается и от более творческого подхода к народной музыке даже в годы самого искреннего увлечения точным воспроизведением рун. Об этом свидетельствуют «Водские свадебные песни» (1971), «Три эстонские игровые песни» (1972) для смешанного хора, «Три эстонские народные песни» (1971) для мужского хора. Здесь В. Тормис искусно совмещает тенденцию к аутентической подаче народной песни, с одной стороны, и знакомую по предыдущему периоду выразительность гармонического колорита — с другой. Он придерживается более лаконичной или же более развернутой обработки в зависимости от жанра и образного строя народной мелодии, в принципах же поэтиза-

¹ В. Тормис (вместе с Ю. Тедре) является также составителем издания «Песенник эстонских рун» (50 эстонских рунических народных песен с нотными примерами, на эстонском языке). — Таллин, 1975.

ции оригинала исходит прежде всего из эстетики самого фольклора. В 70-е годы в обработках старинного повествовательного фольклора композитор продолжает также поиски новых, более свободных отношений между текстом и музыкой. Дело в том, что (как указывает В. Тормис в упомянутой статье «Народная песня и мы») в рунических песнях «слова имеют большее значение, чем мелодия, и из этого вытекают особенности формы данного жанра». А чрезвычайная подчиненность мелодики скандированию слов делает собственно музыкальную обработку рун спорной (с точки зрения чистоты народного стиля). Композитор в 1975 году предлагает еще один вариант решения — он пишет для хора Эстонского телевидения и радио десятичастный цикл «Ижорский эпос» (на слова ижорских рунических народных песен) для смешанного хора, солистов и двух чтецов. Исполнительские функции распределены здесь таким образом, чтобы предоставить музыке большую самостоятельность. Следовательно, хотя в 70-е годы объектом внимания В. Тормиса был, в основном, старинный, застывший слой финно-угорского фольклора, творческая мысль его отнюдь не остановилась на раз найденном принципе его художественного прочтения¹.

Все же самым большим творческим завоеванием Тормиса в области освоения фольклора за первую половину 70-х годов следует считать то, что он, наряду с обработками, воспользовался импульсами народного наследия и в другой,

¹ Для полноты представления о вкладе композитора в разработку фольклора отметим, что не совсем безучастен он и к освоению более новой (рифмованной) эстонской народной песни. В начале 60-х годов на сцене ГАТ Эстонской ССР «Ванемуине» прозвучали его «Мужские песни» — жанровые музыкальные сцены, основанные на шуточном крестьянском фольклоре прошлого столетия. Позже было поставлено более камерное сочинение для театра «Деревенские песни» («Деревенская пьеса с песнями», по жанровому обозначению автора, 1972), которое имеет и свой концертный вариант в виде сюиты для смешанного хора «С песней вдоль деревни». Приемы художественной трактовки претворения новых (преимущественно шуточных) жанров и видов фольклора принципиально иные — здесь композитор занимает прежде всего театрально яркая обрисовка сочных народных характеров недавнего прошлого, а то и современности. При этом он широко пользуется музыкальной пародией на сентиментальные бытовые песни, скажем, вековой давности, а также на соответствующие нравы и обычаи. Важное значение имеет и музыкальная передача деревенского интонирования, манеры музицирования и, наконец, самих жанровых особенностей бытовых песен.

В 1977 году тот же театр показал инсценировку «Женских песен» (1975) — сочинение, использующее старинный пласт народной песни-руны.

весьма оригинальной музыкальной форме, по существу им же созданной. Это — развернутая хоровая фреска, жанровые и драматургические истоки которой восходят к народному ритуальному действу, от той же эстонской руны она черпает свои структурные особенности. Однако здесь композитор не оставался в рамках старинной структуры — широко применяя ее, он сообщает ей новую драматическую выразительность. Сюда относятся такие сочинения, как «Баллада про Маарьямаа» (1969), «Воспоминания времен чумы» (1973), «Литания грому» (1974) и — как наивысшее достижение этого жанра в актуальной тематике — сцена для хора, солистов и ударных «Заклятие железа» (1972, текст из эпоса «Калевала» в обработке и творческом преобразовании А. Анниста, П.-Э. Руммо и Я. Каплинского).

Влияние народного наследия в этом сочинении наиболее существенно и поэтому в нем особенно наглядно раскрываются закономерности данного жанра. Здесь встречаются распространенные в рунических песнях музыкальные приемы, как, например, антифонные переключки солиста и хоровой группы, имитация хором древнего инструмента варгана и другие средства внешнего порядка. Самое же существенное и действенное заключается в том, что композитором используется характерная для рун структура развития и метроритмического строения — иными словами, в самостоятельном сочинении применяются отдельные нормативы народной музыки. Основой для В. Тормиса служит метроритмическая структура, когда-то в древности выкованная на основе скандирования рунических текстов, ее принципам он подчиняет как слова (в том числе и не народные), так и общую драматургию. Эстетический результат весьма своеобразен.

Здесь древние магические обряды укрощения оружия используются как своеобразный способ обуздания любых разрушительных средств, созданных человеком.

Может возникнуть вопрос: каков художественный смысл подчинения тематически актуальных современных текстов старинной музыкальной структуре, хотя и творчески примененной? Чтобы ответить, попытаемся осознать драматургическое своеобразие такого решения. В сочинении налицо отсутствие упорядоченной в традиционном смысле звуковой организации (относительная неразвитость древних структур!) и в то же время нечленимость целого, создаваемая сцеплением асимметричных (т. е. антиквадратных) метроритмических строений, организация структуры непрерывным ритмиче-

ским скандированием. Благодаря подобной образно-драматургической особенности, сливаются в данном случае в едином потоке представления и понятия различных эпох — от древности до современности.

Рассмотрев ряд сочинений В. Тормиса, мы можем сделать важное заключение об эстетической интерпретации им фольклора. Хотя композитор работает преимущественно со старинным народным материалом, по отношению к его творчеству не возникает вопроса о характере воспроизведения народной старины. Как поэтический образ старина в его музыке вовсе не выступает. Она присутствует лишь своими подлинными музыкальными структурами, но никак не противопоставляется современности, а следовательно, как самостоятельная образная сфера не проявляется и не задумана.

По-иному подходит к старинному фольклору другой видный эстонский композитор — Анти Маргусте. В его симфонических и камерных произведениях народная старина выступает именно как создание художественного воображения композитора и как своеобразная романтическая условность, хотя, разумеется, используются и элементы старинных примитивных музыкальных структур (мелодика узкого объема, угловатость ритмики, гетерофонные созвучия, торжественная и ритуальная танцевальность и т. д.). В творчестве А. Маргусте также наблюдается известная эволюция. В симфониях второй половины 60-х годов (Третья и Четвертая) драматургический конфликт исчерпывается противопоставлением субъективно-психологических образов как носителей современного сознания (сфера хроматизма и додекафонных средств) и первобытно-народной объективности (диатоника, древняя интонационность). Но это противопоставление (особенно в Третьей симфонии) страдало схематичностью, обе образные сферы не имеют точек соприкосновения.

В сочинениях 70-х годов народные образы также служат созданию на редкость отъединенного от современности ощущения старины. Однако диапазон их здесь постепенно расширяется, становится более разнообразным и содержательным.

В музыке Квартета для струнных и тамтама «Как начну я играть» (1972) поэтизируются элементы старинного народного ансамблевого музицирования — импровизационности (первая часть), гетерофонии (вторая). В начале заключительной части использованы несколько искусственные (то

есть не встречающиеся в народной музыке) присмы, посредством которых А. Маргусте добивается воссоздания характера первобытной народной примитивности (иногда неопримитивизма): второй голос темы (крайне узкой по объему и неопределенной в ладовом отношении) строится как механическая инверсия, тем самым усиливая жесткость, угловатость, да и ладотональную неопределенность мелодического образа:



Оркестровые «Руны» (1973—1974) — три небольшие симфонические поэмы, где действенным и технически искусным варьированием фольклорных и собственных тем композитор создает своего рода «сгустки» древних эпических, лирических, танцевальных образов. Эмоциональную атмосферу этих сочинений, тем не менее, во многом определяют хорошо известные из практики романтического симфонизма и довольно стандартные образные компоненты, воссоздающие колорит старины — строгая хоральность, угловатость ритмических структур, широкое использование низкого регистра инструментов, экзотически напряженных звучаний, но также волюнтаричные гармонии и пасторальность. То же самое можно сказать о более разнообразной в жанровом отношении «Эстонской рапсодии» (1974).

А. Маргусте принадлежат и другие сочинения, в которых на основе народного или стилизованно-народного материала он создал образы, привлекающие своей суровой красотой. И все же следует признать, что эстетическая трактовка композитором народной старины в целом не переходит границ уже известных по романтической музыке обращений к первобытному и древнему как особым ценностям, которые якобы сами по себе уравнивают рационализм современной эпохи. Подобная прямолинейная романтизация народной старины, довольно распространенная в музыке и других союзных республик, не обладает, как кажется, особыми перспективами хотя бы потому, что недостаточно глубока по своим идейно-художественным возможностям.

За последние годы в Эстонии созданы и такие сочинения, в которых старинные структурные формы и жанровые особенности народных мелодий не играют сколько-нибудь за-

метной роли. Использованием фольклорного материала здесь даже не создается особая народная образность, наоборот — народные мелодии, их образы частично или полностью включаются в современный музыкально-психологический контекст. Присутствие народных мелодий или их интонаций как бы необязательно, оно может и не обнаруживаться слушателем. Таковы, например, Первая («Пасторальная», 1970) и Вторая (1975) симфонии Хейно Юрисалу. Трактовка фольклорной цитаты как одного из элементов музыкального материала предоставляет композитору возможность свободно раскрыть ее частные музыкально-образные аспекты — интонационно-ритмические и формообразующие, которые он в данном случае трактует как черты собственного стиля. В фактуре Пяти фортепианных пьес на темы эстонских народных песен того же композитора выразительные особенности фольклора играют более самостоятельную роль. Тонкое обыгрывание интонационных и ладовых особенностей исходного материала придает музыке весьма оригинальную, чисто камерную психологическую изысканность. Сходное содержательное переосмысление народного материала (без утраты его своеобразия) можно наблюдать в Пяти фортепианных пьесах на народные темы Яана Кохи. Оба эти небольших, ярких камерных цикла по основным принципам претворения фольклора близки Б. Бартоку.

В свою очередь, в цикле «Двадцать четыре багателли для фортепиано» Яана Рязтса отдельные фразы наиболее известных народных мелодий время от времени и как бы не всерьез выплывают из потока музыкального развития, словно мимолетные воспоминания (и это вполне соответствует самому жанру багателлей, т. е. «пустячков»). Они воздействуют не собственной выразительностью, а скорее как символы. Пять тетрадей «Эстонские народные мелодии для органа» Эдгара Арро ближе всего к жанру парафраза народных песен, по методу же обнаруживают близость к романтико-лирической трактовке фольклорного материала — тот хорошо знакомый по национально-романтической музыке случай, когда композитор свободно проецирует на фольклор свое образное видение и субъективно-психологические чувствования. Особенности народной музыки служат лишь исходным материалом для индивидуально-авторской поэтизации, лирического толкования. Поэтому не удивительно, что в органных парафразах Э. Арро определяющую роль играют богатый нюансами, весьма хроматизированный в стиле поздних романтиков,

гармонический язык (во многом развивающий традиции М. Регера). Лирическое при этом проявляется не столько в субъективности экспрессии, сколько в живописно-колоритической утонченности и в психологически детализированном восприятии народно-бытовой жанровости. Интересные сама по себе, органичные миниатюры Э. Арро не вносят, однако, ничего принципиально нового в эстетическую интерпретацию фольклора.

Рассмотрев несколько типов эстетической трактовки народного материала в новейшей эстонской музыке (но, разумеется, не все соответствующие сочинения), мы приходим к выводу, что явления наиболее яркие и для современности наиболее специфические, то есть фольклорное творчество В. Тормиса и А. Маргусте, во многом обусловлены своеобразной ситуацией в самой эстонской народной музыке, а именно — возрождением древнего слоя старинных ритуально-повествовательных, эпических песен. Кардинально отличается от этого современный статус фольклора в Литве.

Литовская народная песня с давних времен славилась лиричностью, которой отличаются и жанры весьма старинных ее слоев. Поэтому здесь не возникает острой конфронтации древних и более молодых пластов; благодаря этой своей особенности разные пласты народной музыки всегда естественно включались в композиторское искусство нового времени, в том числе и современное. Отчасти поэтому в литовской музыке данного периода, сравнительно с другими прибалтийскими республиками, фольклор претворяется в наиболее непосредственной форме.

Отличительной чертой литовского фольклора является также то, что в нем мы встречаем высокоорганизованные художественные формы — прежде всего, уникальное многоголосие песен *сутартинес*, в котором нетрудно обнаружить стройную систему музыкальных закономерностей. Следование такой системе в профессиональном творчестве уже само по себе может обеспечить известную стилистическую связь с народным наследием. Именно этим путем на протяжении ряда лет идет Юлиус Юзелюнас, и его идеи в этой области так или иначе повлияли на более молодое поколение литовских композиторов.

Теоретическая гармоническая система, созданная отдельным композитором, не редкость в музыке нашего столетия —

вспомним А. Скрябина, П. Хиндемита, О. Мессяна и др. Опираясь на закономерности родного фольклора, Ю. Юзе-люнас в первой половине 60-х годов приступает к формиро-ванию своей системы. На этой основе он достигает интерес-ных результатов, например, в одном из самых характерных сочинений тех лет — Третьей симфонии «Лира человека» (1965, для оркестра, смешанного хора и баса, на стихи Э. Межелайтиса). Сущность гармонической системы компо-зителя — обобщение интонаций литовского фольклора, обус-лавливающее единство музыкальной ткани и в горизонталь-ном (мелодическом), и в вертикальном (гармоническом) из-мерениях. В гармонической структуре последовательно вы-держивается интерцовый принцип, воссоздающий распро-страненные в литовском фольклоре кварто-квинтовые интона-ционные комплексы. Столь тесная связь с пластами искусства, в которых художественное мышление словно еще не выво-бодилось из эстетических рамок «вещественного», «предмет-ного» мироощущения, насыщение музыкальной ткани интер-валикой, издавна служившей средством передачи атмосфе-ры природы, — все это сообщало симфонии своеобразные черты народного пантеизма, а также конкретно-чувственной, пластичной ассоциативности. Некоторое представление о ко-лорите симфонии дает следующий фрагмент из экспозиции главной темы первой части (т. н. «мелодия лиры»):



Принципиальное достижение Ю. Юзелюнаса заключалось в том, что в симфонии, может быть, впервые в литовской музыке фольклорное начало проявлялось не только в народно-песенных и жанровых эпизодах — элементы народной музыки пронизывали всю ткань сочинения, они образно действенны и в драматически-экспрессивных, стремительно энергичных моментах развития. Это была трудная задача, если учесть, что в литовском фольклоре преобладают лирико-созерцательная и жанрово-бытовая сферы. В выполнении ее композитору помогло использование собственной оригинальной ладотональной системы.

В конце 60-х годов гармоническая система Ю. Юзелюнаса внутренне усложняется, возрастает степень обобщения и абстрагирования народных интонаций. Вместе с тем она с меньшей очевидностью выявляет конкретные приметы литовского фольклора и с большей — творческие устремления автора. В нашу задачу не входит ее подробное рассмотрение¹. Важно, однако, подчеркнуть, что исходный ее принцип осознанно или неосознанно используется в первой половине 70-х годов некоторыми более молодыми литовскими композиторами для выведения многоголосной фактуры из народной мелодии, — в тех случаях, когда она берется за основу сочинения.

Ю. Юзелюнас исходит из того, что опорные звуки мелодии и ее лада в конечном итоге формируют звуковой состав гармонической вертикали. Так, тоника, терция и квинта — устой мажорного и минорного ладов — обусловили терцовую структуру аккордов классической музыки. Для мелодий же, основанных на других ладах, трезвучная структура опорных тонов чаще всего нехарактерна. Напрашивается вывод, что сама ладово-интонационная структура должна в каждом конкретном случае определять характер гармонической вертикали. Рассматривая ряд фольклорных сочинений композиторов В. Монтвилы, Б. Кутавичюса, Ф. Байораса, мы убеждаемся, что такой вывод ими сделан. А именно — при использовании фольклорного тематизма многоголосная ткань образуется из звуков самой мелодии, которые словно обволакивают ее в виде выдержанных и фигурированных голосов.

¹ Наиболее полное изложение этой теоретической системы можно найти в книге композитора: Юзелюнас Ю. К вопросу о строении аккорда. — Каунас, 1972 (на литовском языке, резюме на русском, английском и французском языках).

В итоге возникает разновидность бурдона и обильных гетерофонных параллелизмов. Достигаемое при этом полное единство интонационного и гармонического строения все же не оборачивается функциональной нейтральностью, оно лишь по-своему отражает тонально-функциональные особенности самого народного материала. Кстати, функциональность здесь более или менее завуалирована — ведь иногда выдерживаются или фигурируются (по мере их вступления) все звуки мелодии, порою создавая кластерные звучания (обычно в иной, более мягкой тембровой окраске). В инструментальных сочинениях часто сама народная тема, варьируясь, обретает свободу подобных подголосков и полностью сливается с ними.

Выше отмечалось, что В. Тормис иногда ограничивает фактуру обработки народной мелодии звуками самой темы, а также вуалирует гармоническую функциональность. В условиях сохранения четкой метроритмической структуры этот прием способствовал более обнаженному и точному выявлению первичной выразительности эпических мелодий: четкости метроритма подчинялась и смена гармонических функций. В литовской же музыке, в контексте преимущественно лирической образности и при большой, почти импровизационной метроритмической гибкости музыкальной ткани подобная завуалированность функций, а также обволакивание народной темы мягкими линиями подголосков служит обнаружению прежде всего лирико-поэтического потенциала народного материала.

В качестве примеров назовем медленную часть Второго струнного квартета Ф. Байораса (1975), симфонические поэмы «Хоры» (1971) и «Праздничную поэму» (1972), а также сутартинне «Садауте» для разных хоровых составов В. Монтилы, «Дзукийские вариации» для струнного оркестра и магнитной записи Б. Кутавичюса (1974)¹. Последнее сочинение — самое яркое в этом отношении. Сначала тема звучит в магнитной записи у народного певца-сказителя. В вариациях же она (на этот раз в инструментальном изложении) метроритмически изменяется, постепенно расчлняясь на отдельные фразы, которые заполняют все звуковое пространство или наслоением горизонтальных линий, или в виде канона. Так как звуковой состав варьируемой темы и под-

¹ Отметим, что прообраз подобного типа обработки содержался также в «Восьми сутартиннес для голоса и фортепиано» (1968) Ю. Юзелиуса.

голосков полностью совпадает, то они интегрируются, исчезает противопоставление темы и фактуры. В заключение тема возвращается, но в виде классической хоровой обработки, сделанной М. К. Чурлёнисом; контрапунктом в оркестре проходит другая народная тема («Пасутся ягнята»). В подобном претворении народного материала играет роль, по существу, лишь сама его ладово-интонационная характеристика, но зато — как иногда раньше — она выдвигается в центр внимания и предельно обыгрывается, поэтизируется.

Эстетическое своеобразие такого приема освоения фольклорного материала в профессиональных формах заключается прежде всего в том, что удается избежать извечного дуализма между темой и обработкой. Это, собственно, уже не претворение фольклора средствами профессиональной музыки как иной системы музыкального мышления; и, с другой стороны, не «узнавание» народной мелодии как особого феномена среди стилистической атмосферы «ученой» музыки. Перед нами новый вариант такого единства, где тема сама по себе определяет обработку. Вспомним, что к подобному единству стремились в обработках русские композиторы-классики. Но, по сравнению с опытом Балакирева или Римского-Корсакова, рассматриваемый метод имеет свои отличительные черты. В обработках русских композиторов использовались все звуки соответствующего лада, здесь — только те, которые входят в мелодию. Там соблюдалась определенная регулярность смены гармонических функций, воспринятая от традиций профессиональной музыки. Здесь народная мелодия словно «не знает», что существуют определенные традиции строения аккордов, их смены, система иерархии фактурных средств; всю фактуру многоголосной ткани обработки она создает как впервые из тех элементов, что у нее имеются.

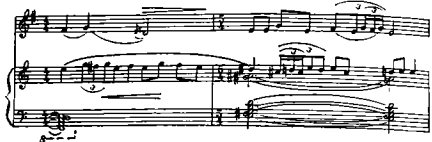
Таким методом по-своему решается проблема согласования стиля фольклора и стиля эпохи. Несомненно, что в известной степени подобное решение влечет за собой единство фольклорного и современного также и в аспекте музыкального мирозерцания. А это, в свою очередь, отражает характерную для Литвы ситуацию, где традиционный фольклор продолжает жить в народе и вовсе не воспринимается как нечто старинное, современности противостоящее.

Разумеется, подобная полнота интеграции темы и обработки отнюдь не представляется единственно возможной формой интерпретации фольклора. Она стала доминирующей

и литовской музыке лишь в середине 70-х годов. Тем интереснее проследить путь ее достижения, становления, так как еще в начале десятилетия в ряде сочинений фольклорный материал весьма условно сочетался с так называемым современным музыкальным языком, не говоря о сочинениях, где конфронтация фольклорного и современного имела особый драматургический смысл. Перемены в этом отношении наиболее ярко прослеживаются в творчестве В. Монтилы.

Конец 60-х годов, когда повсюду усилился интерес композиторов к лирически-экспрессивному в фольклоре, совпал для Литвы с полосой особого увлечения додекафонной техникой композиции. Желая, очевидно, обрабатывать народные мелодии средствами, которые он считал наиболее современными, В. Монтила создает циклы «Песни жатвы» и «Триптих Дайнавы» (1970) для голоса и фортепиано. Народные мелодии сочетаются здесь с весьма хроматизированным субъективно-экспрессивным аккомпанементом, иногда даже интегрируются в додекафонно построенную ткань. Представление об обработках тех лет дает следующий пример:

The image displays two systems of a musical score for voice and piano. The first system is labeled 'Canto' and includes the tempo marking 'Tempo rubato' and a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The vocal line (Canto) is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). The piano part features complex chromatic textures, including sustained chords and moving lines, with some notes marked 'pp' (pianissimo). The second system continues the musical material, showing further development of the vocal melody and the intricate piano accompaniment.



Дистанция между психологическим содержанием народной мелодии и музыкой сопровождения здесь столь огромна, что не позволяет уловить смысл их взаимоотношений, поэтому они воспринимаются, скорее всего, как стилистическое несоответствие, натяжка.

Следующий цикл композитора — «Жемайтйские песни» (1971) — с этой точки зрения уже менее радикален. Наконец, в цикле обработок «Радявимою» («Пастушеские песни») для голоса и флейты В. Монтвила отказывается от подчинения народного материала стилю, чрезвычайно чуждому ему по своим интонационно-ладовым характеристикам. Обработка строится, исходя из стилистических особенностей самого народного материала, по существу, как его вариант.

Развитие симфонического творчества В. Монтвилы дает основание думать, что используемый им способ согласования народной темы и обработки подсказан композитору не техникой додекафонии, хотя она, вероятно, весьма способствовала развитию навыков полифонического письма. Путь к стилевому единству фольклора и современных методов разработки открывало использование более свободных принципов построения многоголосной ткани, таких, которые вытекают из современной сонористической и многоэтажной полифонической оркестровой техники. В первой половине 70-х годов В. Монтвила пишет три симфонические поэмы с использованием народных тем. В «Готической поэме» (1970) взаимоотношения народных тем с комплексом выразительных средств еще основываются на контрасте. Многослойная, порою сонористическая оркестровая ткань в интонационно-ладовом отношении неопределенна, хаотична, и на этом фоне народные темы, обретая строгий эпический характер, торжественно выделяются как единственный тонально вполне осмысленный материал. Однако в каждой из следующих поэм — «Хоры» (1971), «Праздничная поэма» (1972), «Су-

тартинес для хора валтори» (1975) — сложная фоновая оркестровая ткань все в большей степени строится на фрагментах, вариантах, преобразованиях и вообще на ладово-интонационных предпосылках самих народных мелодий.

Некоторые сочинения литовских композиторов выявляют и слабые стороны подобного способа слияния темы и ее разработки. Рассредоточение интонационно-ладовой структуры народной темы по всей ткани доходит до того, что тема как бы распадается на отдельные звуки, каждый из которых интонируется другим инструментом. Такое крайнее проявление приема встречается и в репризе «Праздничной поэмы» В. Монтивилы. Общий ладово-интонационный колорит здесь сохраняется, но теряется рельефность ткани, исчезает перахичность различных ее аспектов. Само сочинение перестает восприниматься как противоречивое единство неоднородных элементов. Успешность дальнейшей разработки этого приема именно в данном направлении представляется проблематичной.

К концу обозреваемого периода фольклор в литовской музыке используется необычайно широко и порою даже несколько формально. В отношении некоторых произведений создается впечатление, что композитор считает залогом художественной их содержательности уже сам факт использования народного словесного или мелодического материала. Это, однако, далеко не так. В тех случаях, когда композитор обращается к недостаточно обобщенному, неотшлифованному еще народно-бытовому материалу, возникает как бы случайный слепок народного быта и возвысить его до художественного уровня профессионального искусства гораздо труднее, чем традиционный фольклор. В этом убеждает, например, «Сюита для инструментального септета» (1975) Ф. Байораса. Здесь композитор, несомненно, воссоздает характер народного музицирования, однако недостаточная концентрированность народных образов и слабо выявленное авторское отношение к ним лишает сочинение собственно художественной яркости.

Непременным условием любого фольклорного сочинения является достижение индивидуализированной образности (а такая отнюдь не всегда вытекает из самого народного материала). Там, где это удается, более новый народно-бытовой пласт фольклора может стать основой весьма интересных художественных результатов. В этом отношении привлекают внимание некоторые из «Семи баллад» для смешанного

хора А. Бражиньскаса, выразительность которых определяется остроумным обыгрыванием и поэтизацией особенностей народной вокализации, говора, музицирования. В этом они несколько сходны по методу с «Мужскими песнями» В. Тормиса, хотя отличаются по жанру — концертному в одном случае и театральному — в другом.

Как и в Эстонии, у ряда литовских композиторов мы также встречаем полное подчинение народного материала авторской образной и стилистической концепции конкретного сочинения, благодаря чему этот материал самостоятельного, собственно фольклорного содержания не имеет или же (если он включает в себе строго определенные текстовые, жанровые и т. п. ассоциации) воздействует как символ. Примером первого типа могут служить, например, такие симфонические сочинения, как «Драматические фрески» Э. Балюсиса (1965), Вторая симфония Ф. Байораса, а также более поздние инструментальные опусы Ю. Юзелюнаса — Третий струнный квартет (1969), Соната для скрипки и фортепиано (1972), Соната для голоса и органа (1975). Черты обоих типов заметны в использовании (весьма широком) Э. Балюсисом народной мелодии «Ой, всходит, бежит вечерняя звезда» в оратории «Не троньте голубой глобус» (1969). Короткую, трехтактную мелодию терцовой структуры композитор видоизменяет, создавая то траурные, то драматические, то торжественно-ликующие образы в соответствии с драматургическим развитием всего сочинения. Здесь вполне мог быть использован и материал собственно авторский, однако наличие народно-песенного источника придает музыкальным образам своеобразный символический подтекст.

Необходимо также отметить, что в Литве, как и в Эстонии, сами композиторы содействуют пропаганде родного фольклора. Упомянем только тетради фортепианных и скрипичных обработок Ф. Байораса (1975), которые в этом смысле перекликаются с аналогичного типа произведениями В. Тормиса. Все же есть и существенные различия: у В. Тормиса возрождение подлинного этнического фольклора, у Ф. Байораса — внедрение его современными средствами в педагогический репертуар, что вызывает в памяти музыку для детей Б. Бартока.

В том, какое место занимает народная музыка и как она функционирует в Латвии, есть черты, общие как с Литвой, так и с Эстонией, но проявляются они по-своему, и, пожалуй,

с меньшей интенсивностью. Старинные слои латышского фольклора хорошо освоены, однако они представляют собой застывший, фиксированный материал прошлого, и претензии на его аутентичное возрождение в музыкальной жизни (как это характерно для Эстонии) были бы несостоятельны. Традиционный и более новый фольклор живет в основном в обработках, продолжающих богатые, хорошо сложившиеся традиции. Этот традиционно обработанный фольклор воспринимается как некая народно-национальная романтика, а не как компонент быта и современной духовно-практической деятельности. Возможно, отчасти поэтому и в творческой трактовке фольклора рассматриваемого десятилетия все еще сильна академически понятая традиция созерцательно-романтической и не всегда глубокой идеализации народных образов.

Вместе с тем тот факт, что фольклор представляет собой вполне устоявшееся, зафиксированное наследие прошлого, ориентирует композиторов не на аутентичное его воссоздание или полное слияние с современным музыкальным мирозерцанием (что прежде всего волнует композиторов соседних республик), а на нечто другое: в передовом музыкальном сознании центральным вопросом становится эстетическое отношение к фольклору как вполне стабильному объекту прошлого, то есть — проблема отношения к народной старине. Это обстоятельство объясняет и оправдывает наблюдаемую в латышской музыке стилизаторскую трактовку фольклора, а также обилие стилизаций самих народных мелодий, когда на народные слова пишется стилизованная под фольклор оригинальная музыка.

Сначала несколько слов о новейшем развитии классических традиций национальной музыки в области освоения фольклора.

Взаимодействие нескольких ценных традиций характеризует фольклорную основу хорового стиля Алдониса Калныня, а также его вокальных и инструментальных обработок¹. Созерцательность как извечное свойство старинного народного искусства, эпическое спокойствие, красочное колорирова-

¹ Важнейшие сочинения в этой области: хоровые циклы «Обрядовые песни» (1970), «Весенние песни» (с симфонич. орк., 1971), «Пастушеские песни» (1973), оратория «Старинные воинские напевы» (1972), «Латышские народные песни для струнного квартета», четыре тетради (I—1956, II, III—1971, IV—1975).

ние интонаций — таковы черты, в которых обнаруживается воздействие близких Новой русской школе традиций классического реализма латышской музыки, с их утверждением постоянства форм-образов древнего народного мирозерцания.

В то же время лирической композиторской индивидуальности А. Калныня не во всем близки присущие фольклору объективность и цельность мирозерцания; само отношение композитора к народной образности в сущности глубоко романтично. Народно-национальная сущность, прошлое и будущее родной земли — это для композитора прежде всего объект лирических мечтаний, трепетной душевной боли или тихой радости. Подобная классическая традиция эстетического прочтения фольклора обнаруживает влияние своеобразного идиллического романтизма, корни которого, в конечном итоге, восходят к национальным школам конца прошлого столетия (в особенности у небольших народов, вспомним Э. Грига), но который не был чужд также латышской музыке межвоенного периода. Эта романтическая традиция часто связана с музыкальным миниатюризмом не только в форме, но и в характере выразительности: композитор выделяет из музыкального фольклора преимущественно утонченно-хрупкие, как бы трогательно-беззащитные образы, колоритной обработкой обнаруживая их эстетическую прелесть, в частности, эстетическую непритязательность и скромность, под которыми подразумеваются и некие этические качества, переходящее доброе начало.

Подобная, хорошо известная романтическая идеализация фольклорного начала приобретает в творчестве А. Калныня отрадную свежесть, благодаря утонченной поэтизации народных образов. Широко распространенная в его музыке лирико-идиллическая, пасторальная образность воплощена через ласкающую, интонационно малоактивную мелодичность, подчеркнута благозвучными мягкокрасочными гармониями, пластичностью и уравновешенностью вариантного развития. Отношение композитора к изображенному проступает не столько в обнаружении эмоциональности, сколько в общей поэтической настроенности. И в этом проявляется еще одна особенность воспринятых им традиций — своеобразная импрессионистичность музыкального мышления. Народно-национальное, иногда и чисто фольклорное начало в его музыке обычно «окутывается» настроениями тихого восторга, блаженства. Такого рода позитивные ощущения часто играют

определенную роль. Однако в первой половине 70-х годов характер музыкальной выразительности А. Казиня переживает дальнейшую эволюцию. В трактовке народно-национальных образов и настроений он все больше тяготеет к монументальности, светлым краскам, к утверждению нераздельно-объединительного фольклорного мироощущения как самостоятельной эстетической ценности.

В ином направлении классические традиции претворения фольклора развивались в хоровых обработках Эдмунда Голдштейна. Отличительная особенность его интерпретации заключена в том, что он тщательно избегает идеализации образов народной музыки: он не возвышает народно-национальную выразительность до высот романтической поэтизации, а как бы подчеркивая трезвый историзм по отношению к старинной народной жизни, трактовкой фольклорной образности, дает более сдержанную оценку народного прошлого. Образы старины выдают мироощущение человека, для которого история и быт народа неотделимы от осознания тяжести, сложности, внутренней противоречивости жизни трудового народа в прошлом. В этом — историзм и реалистические черты его метода разработки фольклорного материала.

Э. Голдштейн отбирает прежде всего народные мелодии Латгалии, юго-восточной области Латвии, которая характерна не только этническим своеобразием — в прошлые века Латгалия представляла экономически наиболее отсталую часть Латвии, где угнетение простых слоев народа выражалось в самых резких формах. В хоровом цикле «Пятнадцать латгальских народных песен» (1966), особенно показательным для композитора, суровость народной жизни подчеркивается также и выбором текстов, которые раскрывают тяжкий труд, сиротство, невзгоды и скромные радости народа.

Ведущий прием музыкальной обработки Э. Голдштейна — жестковатая подголосочная и имитационная полифония, создающая терпкий общий колорит, а не гомофонно-гармоническое высвечивание народной интонации и поэтических метафор текста. Широко использованы приемы полиладовости, битональности, модальной гармонии.

Обработка Э. Голдштейна порою заслуживает упрека в известной сухости, в несколько прямолинейной интерпретации народной старины. В какой-то степени это компенсируется индивидуальной идейно-эстетической трактовкой фолькло-

ра. Все же, например, наиболее крупное его сочинение, созданное на материале фольклора — «Пляски из Мердзене» для симфонического оркестра (1973) — дает основание говорить о таком же недостаточно творческом подходе к воплощению народной бытовой жанровости, на который уже указывалось при рассмотрении произведений литовских композиторов.

В творчестве А. Калныня и Э. Голдштейна фольклор трактуется как составная часть современного музыкального сознания, как реальность. Этим продолжают классические традиции композиторов «Могучей кучки» и их последователей, сумевших в такой степени приблизить народное начало к современному им эстетическому миросозерцанию, что они слились, убеждая нас в реальности древнего народного жизнеощущения.

Принципиально иной тип отношения к народному творчеству мы находим в творчестве Паула Дамбиса. В сочинениях на народные темы или сюжеты он самой музыкальной стилистикой всегда дает ошутить — правда, в разной степени — отчетливую дистанцию между сознанием современника и фольклорным миросозерцанием, выступающим как нечто отстраненное. Поэтому и народное творчество оказывается уже не просто материалом, которым можно свободно распоряжаться и подчинять профессиональным музыкальным жанрам, формам и драматургическим концепциям сегодняшнего дня. Фольклорные сочинения П. Дамбиса образуют специфическую область творчества, а за таким сочинением — будь это оригинальный опус или стилизация — всегда ощущается особый, часто ритуальный жанр и связанное с ним миросозерцание. Это последнее мы отметили также у В. Тормиса, однако есть между обоими композиторами и большое различие, характеризующее эстетику каждого из них. У В. Тормиса старинное миросозерцание выступает непосредственно, как бы вытекая из самой ритуально-практической функции фольклора. У П. Дамбиса же оно преподносится как отстраненный поэтический образ, иногда как романтическая картина, и делается это не только приемами самой народной музыки. Однако тенденция к выявлению практической функциональности фольклора обнаруживается и у него, хотя и менее непосредственно.

Отстраненность древнего миросозерцания — черта, которая отчетливо характеризует некоторые фольклорные опусы П. Дамбиса, является, пожалуй, наиболее новой и сложной

с точки зрения эстетической интерпретации фольклора. Она выдвигает две важные проблемы:

1) вопрос о художественной условности в фольклорных сочинениях;

2) вопрос о соотношении старинного и современного в них, то есть вопрос о том, какие отношения устанавливаются между древним фольклорным мирозерцанием и современным видением — голосом «от автора».

Наиболее характерный в этом отношении инструментально-хоровой цикл П. Дамбиса «Сиротские песни» (1969, слова народные) отличается резко и концентрированно выраженным ощущением старины (и в этом, несомненно, заметно влияние традиций К. Орфа). Весьма утонченно стилизуется первобытно-примитивный интонационный и структурный строй музыкальной речи — и вокальной, и инструментальной. Следующий пример в какой-то степени дает представление о подчеркнутой элементарности мелодики, настойчивой повторности структуры, примитивной прямолинейности параллельных созвучий:

7 Allegro

Canto solo

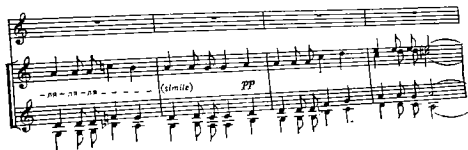
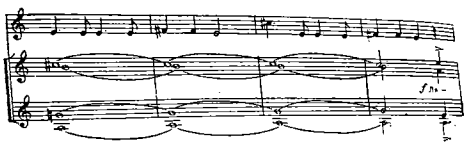
S.

Coro

A.

Ha, ha, ha, ha, ha (simile) — — — pp

mf



Воскресшие формы музыкального прошлого и наивное миросозерцание, ими излучаемое, здесь преподносятся как бы вполне непосредственно. Однако в самом замысле ощущается такая эстетическая утонченность, архаика здесь настолько изысканна, что в силу этого образ выглядит условным. Восприятие не верит тому, что авторское сознание безраздельно отдается этим формам-образам. Выявленная в музыке дистанция между древним и современным преднамеренна, и тем самым признается ее непреодолимость. Но если это так, то меняется наше отношение к фольклорному народно-национальному началу, оно становится менее конкретным. Древнее народное начало заменяется более абстрактным представлением о прошлом. Все это весьма существенно оказывает влияние на содержательный смысл использования древних национальных музыкальных форм. Они не выступают теперь иллюзорным звеном между прошлым и настоящим; они более не призваны создавать непосредственное ощущение общности современного с «вечным» народно-национальным, как это бывало в разных концепциях национального в музыке. Они выявляют здесь преднамеренность обращения современного человека к народной старине, где

он ищет возможность укрепить чувство подлинности и многокрасочности своей личности, эстетически наслаждаясь первобытно-свежим жизнеощущением¹.

Разумеется, дело не только в этом. Сознание современника, обращенное к народной старине, как и всегда при соприкосновении с фольклором, проникается ценным чувством своей исторической почвенности. Однако какие бы оттенки содержания ни заключала в себе такая трактовка древнего материала, наделенная острым ощущением дистанции, следует признать, что здесь уже нет никакого стремления выдать древненоародное жизнеощущение за современную реальность, то есть создать представление, будто фольклорное мышление есть мышление сегодняшнее. Преднамеренная, эстетически «обыгранная» дистанция между фольклорным мирозерцанием и сознанием художника-современника, ощущаемая в некоторых сочинениях начала 70-х годов, представляет древненоародное жизнеощущение как явную условность, сообщая некоторые черты стилизации и его интерпретации в целом, и самой трактовке древних музыкальных форм-образов.

Однако все сказанное не исчерпывает проблематику, которую впервые выдвигает в латышской музыке фольклорное творчество П. Дамбиса. В целом художественная трактовка фольклора в его произведениях весьма разнообразна и переживает известную эволюцию.

В вокально-камерных фольклорных сочинениях второй половины 60-х годов композитора привлекали субъективно-экспрессивные аспекты фольклора (цикл «Женские песни», 1966). В них, в отличие от основных концепций народно-национального, распространенных в музыкальной практике предыдущих десятилетий, уже не господствует стремление воссоздать некий общefольклорный объективно-эпический колорит и характер жизнеощущения. В центре внимания оказывается своеобразная выразительность отдельных жанров (особенно лирических) или отдельного экспрессивного прие-

¹ В. Е. Гусев в этой связи излагает и цитирует следующую мысль Маркса: «То большое эстетическое наслаждение, которое доставляет современному человеку искусство далеких эпох и народов, стоящих на низших ступенях общественного развития, Маркс связывал именно с тем, «что незрелые общественные отношения, при которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова» (цит. по кн.: Гусев В. Проблемы фольклора в истории эстетики. — М., 1963, с. 192).

на народного музицирования. Как и для ряда русских, украинских, литовских композиторов этого периода, для П. Дамбиса важно воссоздать и народный характер выразительности в целом, и субъективно-психологический мир фольклорного персонажа как личности; в трактовке народно-национального начала акцент переносится из области объективно-эпической в лирико-психологическую. В его музыке мы находим также своеобразное романтико-легендарное освещение фольклорных образов (хоровой цикл «Песни моря», 1971). Романтическое, однако, здесь радикально освещается неонимпрессионистской изобразительной звукописью, достигнутой посредством утонченной хоровой сонористики. Трагедийность образов текста (оплакивание жертв морской стихии) и суровость исходных интонаций композитор не стремится обобщить до эпического величия, что в подобной тематике традиционно для классической народно-объективной трактовки фольклора. Он прежде всего добивается особой предметной пластичности изображаемого, ориентированной на эмпирически-чувственный аспект образов художественного восприятия. Подобное прочтение фольклорных образов не является для П. Дамбиса случайностью: оно составляет одну из существенных сторон его творчества, связанного со старинным фольклором, и крайне характерно также для его музыки к фильмам и спектаклям, посвященным народному прошлому, древнему искусству, этнографии и т. д. Здесь подобная тематика крепко связана с неопрimitивизмом музыкальных средств и образов, вызывающих лишь наиболее элементарные эмпирически-конкретные и предметные звукоассоциации. Эта простая, в старинном фольклоре почерпнутая, но эстетически утонченная предметно-пластическая образность, обращенная, в первую очередь, к чувственному восприятию, но тяготеющая и к символике, обладает большой лирико-поэтической привлекательностью.

Подобная интерпретация, позволяющая говорить о неонимпрессионизме, несколько меняет также представления о народно-национальном аспекте. Классические музыкальные концепции народно-национального воссоздавали через фольклор прежде всего представление о народе в его историческом прошлом как о стихийной цельной коллективности, и слушатель мог на какой-то миг почувствовать себя причастным к этому естественному организму, проникнуться его объективным жизнеощущением или, по крайней мере, как это было в сугубо романтических концепциях, тосковать о

нем. Теперь же в творчестве П. Дамбиса народно-национальная образность не сопрягается ни с сильной романтической эмоцией, ни со всепроникающим ощущением народной жизни как непреходящей объективной данности (этим последним особенно отличалась народность «Могучей кучки»). Она сопрягается главным образом с лирикой и с импрессионистским видением, то есть прежде всего с душевной сферой отдельной личности. Акцент ставится на личностном отношении к прошлому народа — в образах фольклорного склада современное сознание находит очарование собственного детства, которым оно эстетически наслаждается как особого рода ценностью. Причем это «детство» и связанные с ним образы часто даются в таком стилистическом обрамлении, чтобы они могли обрести отчетливую условность. Другими словами, в области воплощения образов фольклора и народной старины проявляется возросший интеллектуализм в осознании народно-национального начала.

Возвращаясь к хоровым фольклорным циклам П. Дамбиса, отметим, что ритуальная жанровость в них иногда подчеркивается элементами театрального действия, например, в цикле «Пастушья голоса» (1975), где четыре запевалы размещаются в разных точках концертного зала и передвигаются. Разумеется, в этом заметно также влияние инструментального театра. Но разве одной из предпосылок возникновения инструментального театра не является стремление придать дополнительную ритуальную значимость звучанию музыки, то есть опять-таки наметить на ее прикладную функцию?

В свою очередь, цикл для хора и инструментального ансамбля «Плясовые песни» (1975, слова народные) дает пример своеобразного синтеза фольклорной бытовой и современной музыкально-бытовой жанровости. Бытовые образы народной музыки деликатно стилизуются посредством приемов, характерных для современных бит-групп (из бит-музыки заимствованы некоторые ритмоинтонационные обороты, ленточное скольжение аккордов, идущее в своей основе от одновременного передвижения пальцев у неквалифицированных гитаристов, а также терпкий колорит инструментального аккомпанемента).

Стилизация народных образов посредством осмысления некоторых приемов рок-музыки все же более характерна для творчества Иманта Калныня. Имела успех интересная в этом отношении его музыка к художественному фильму «Вей, ве-

терок» (сценарий по пьесе Я. Райниса, Рижская киностудия, 1973) ¹.

В другом популярном жанре стилизует народную музыку Раймонд Паулс — он стремится воплотить образы народной старины и словесного фольклора в жанре эстрадной песни. При этом стилизуется не только фольклорная интонация и форма, но даже сами приемы классических обработок народной музыки ².

Разнообразие черт стилизации в трактовке древних народных музыкальных форм-образов, а также их отстраненная нередко подача свидетельствуют о том, что древенародное миросозерцание в профессиональных жанрах латышской музыки больше, чем когда-либо, осознается как условность. В этой связи характерно также, что с середины 60-х годов усилилась тенденция вообще к более вольной трактовке форм и традиций прошлого. Носителем жизнеощущения и образов прошлого (в первую очередь, в музыке к фильмам и постановкам) служит не только традиционная народная музыка, но и другие материалы — памятники прошлых музыкальных эпох — образцы древней профессиональной и бытовой музыки города, интонационно-образная сфера культовой музыки и т. д. Тесное сближение функций фольклора

¹ В некоторых сочинениях Иманта Калныня середины 60-х годов (Вторая симфония. Концерт для оркестра) мы встречаем другой тип инструментального претворения фольклора, когда видоизмененная цитата трактуется как равноценный другим тематическим образованиям материал и полностью интегрируется в музыкально-стилистическую систему автора. Однако подобные приемы не получили в его творчестве дальнейшего развития.

² В рамках данной статьи не представляется целесообразным подробно говорить о тех эстетически малочисленных стилизаторских обработках, которые предназначены для ансамблей народного сценического танца — в первую очередь, для Государственного ансамбля танца и песни ЛССР «Дайле». Здесь фольклорный материал (и хореографический, и музыкальный) стилизован в целях развлекательности. Подобное сужение выразительности народной музыки характерно и для репертуара «Сельской песни» Латвийского ТВ и Радио, что определяет собой характер подачи народной музыки через каналы массовой коммуникации. В этой связи необходимо отметить, что в популяризации подлинного фольклора музыкальная жизнь Латвийской ССР далеко отстает от соседних республик. В рассматриваемый период здесь не было ни одного постоянно действующего ансамбля аутентичного фольклора. В отличие от других союзных республик, не изданы грампластинки с записями народных сказителей; любителям музыки подлинное звучание фольклора, по существу, недоступно.

и другого старинного музыкального материала приводит к тому, что фольклор оказывается лишь частным случаем среди множества музыкальных конденсаторов старины. Это в известной мере ослабляет выявление собственно народно-национального аспекта фольклора, который более не выступает на первый план как самостоятельная данность. Зато возрастает образно-психологическая дифференциация народного прошлого в музыке, детализация его эстетической трактовки. В идейно-эстетическом аспекте такое (допускающее и стилизацию) отношение к народно-национальному отражает определенную ступень общественного сознания народа, которая характеризуется более осмысленной позицией по отношению к своему прошлому.

Рассмотренный материал позволяет сделать несколько выводов общего порядка:

1. Можно смело утверждать, что наряду со многими хорошо известными факторами, стимулирующими обращение композиторов к фольклору, на данном этапе возникают и новые предпосылки. Среди них — интерес к фольклору не только как к народно-национальному наследию, но и как к выразителю эстетически своеобразного мирозерцания древнего, даже первобытного искусства. В процессе интенсивного освоения народного искусства развивающихся стран в послевоенные десятилетия обнаруживалось огромное разнообразие старинного фольклора. Это побуждает те народы, фольклор которых уже в XIX веке был в общих чертах освоен профессиональной музыкой, более пристально взглянуть в собственное наследие.

Важным катализатором обращения к фольклору стало также стремление возратить музыкальному искусству его духовно-практическое и даже материально-практическое значение, те функции, которые он в какой-то мере теряет в период развития индивидуального профессионального творчества и в особенности — в его современных изысканно-концертных формах. С этой точки зрения характерно повсеместное обращение к прикладным фольклорным жанрам: из других советских композиторских школ помимо прибалтийских укажем, в частности, на ленинградскую, где внимание композиторов привлекают такие прикладные жанры, как частушка и народный плач.

О той же тенденции свидетельствует преобладание в современных фольклорных сочинениях не лирической, а скорее жанрово-ритуальной образности, которое выражается

по-разному: обращением преимущественно к ритуальным жанрам самого фольклора и созданием на их основе особой ритуальной жанровости в профессиональных формах (В. Тормис); воспроизведением ритуальной жанровости не посредством структур соответствующих жанров самого фольклора, а более условными, художественно отстраненными формами (П. Дамбис, А. Маргусте); использованием форм инструментального театра. О том, что композиторов все чаще интересует прикладной аспект фольклора, свидетельствует также увеличение удельного веса словесного текста, иногда (в сочинениях с ритуальной жанровой основой) за счет гармонически-тембральной изысканности и вообще специфически музыкального аспекта. В этой связи характерно частое обращение композиторов к повествовательным песенным жанрам фольклора (В. Тормис), а также музыкальная трактовка словесных жанров (циклы для голосов и фортепиано А. Маргусте «Сказания», для хора «Пословица — старое серебро», «Поговорка — старое серебро»; цикл для хора «Семь пословиц из литовского фольклора» К. Брундзайте и др.).

Если традиционное романтическое (в широком понимании) отношение к фольклору, характерное для предыдущего этапа, акцентировало преимущественно как бы «чистую духовность» народной музыки, то в 60-е годы — наряду с преобразованием и обновлением романтических форм прочтения — явно расширяется представление о выразительности и функциях фольклора (в частности, за счет художественной интерпретации его практически прикладных функций).

2. Издавна композиторы обращались к фольклору для достижения двух основных идейно-эстетических целей: во-первых, народности музыки, во-вторых, ее национальной характеристики. Понимание национального в музыке как особой эстетической категории приходит сравнительно поздно, в полной мере лишь с эпохи романтизма (в этом смысле герой музыки Л. Бетховена — это просто человек из народа, в то время как персонажи опер К. М. Вебера уже конкретные национальные характеры). Лишь в нашем столетии (отчасти — в конце прошлого) интерпретация народной музыки стала преследовать и еще одну, самостоятельную цель — воссоздание атмосферы древнего, иногда первобытного жизнеощущения (например, ранние балеты И. Стравинского). Этот аспект, как уже отмечалось, в 60-е годы усилился, он

стал обычным и в творчестве композиторов разных республик страны.

Обнаружение народной арханки только на первый взгляд служит усилению национально-почвенного. На самом деле происходит и противоположное — оказывается, что в более древних пластах фольклора усиливается не национальная исключительность, а наоборот — обнаруживаются элементы общности, объединяющие древние (первобытные) искусства самых различных народов. Познание древнего мирозерцания с этой точки зрения имеет отношение к сложной, но вполне реальной проблеме так называемого «естественного человека»¹. С полным основанием такой идейный аспект усматривается некоторыми исследователями уже в склонности К. Дебюсси и его современников к первобытному народному искусству². Разумеется, «естественный человек» не существует как нечто конкретное и изолированное, а представляет составную часть в системе диалектической взаимосвязи природы и общества. Это своего рода извечный демократический по своей сущности принцип, защищающий полноту человеческой личности от враждебных ей издержек рационалистической цивилизации. При всем том, как мы видели, обращение эстетического сознания к собственному «детству» приобретает ценность лишь тогда, когда оно достигает уровня широкого художественного обобщения и раскрывается в самой структуре образа, а не преподносится как плоская альтернатива ограниченно рациональному.

Наряду с этим, претворение старинного мирозерцания в музыку на различных ее исторических этапах обретало и более широкий смысл, благодаря чему возрожденное в творчестве современных композиторов древнее начало далеко не всегда заслуживает распространенных порицаний в архаизме. Дело в том, что древние народные формы коллективного сознания содержат как бы напоминание о возможности новых желанных форм коллективного мирозерцания в буду-

¹ См. в статье: Мяло К. Г. Идеология «тотальной свободы»: историческая традиция и современные модификации. — Вопросы философии, 1973, № 2, с. 101.

² «Стремление к природе и простоте — корень интереса художников этого периода к «естественному человеку» — первобытному существу или просто крестьянину, чье восприятие не искажено формулами и условностями. Он способен отразить мир столь же верно, сколь непосредственно». См.: Владимирова А. Дебюсси и французская поэзия на рубеже XIX и XX веков. — В кн.: Литература и музыка. Л., 1975, с. 151.

чем, в затрапшем дне человечества, напоминание о таких формах искусства, которые смогли бы преодолеть ограничивающий индивидуализм сознания и культуры, завещанный буржуазной цивилизацией. Претворение народно-национального начала имело подобный смысл и в музыке 50-х годов как в Прибалтике, так и в других советских республиках. Однако в конкретном эстетическом проявлении этого смысла музыка периода 60—70-х годов имеет свои отличительные особенности. В 50-х годах древнее фольклорное сознание в музыке Прибалтики трактовалось как реально существующее и сопрягалось (иногда насильно) со специфически актуальной тематикой искусства. На настоящем же этапе мирозерцание традиционного фольклора, его древнее коллективное сознание осмысливается как особый случай художественной условности, как идеал, косвенно достижимый даже не в его собственных формах, а, возможно, в каких-то других. 50-е годы в прибалтийской музыке ознаменованы попыткой возвращения к старинным формам эстетического мирозерцания. 70-е же характерны другой тенденцией — в музыке содержится прежде всего напоминание о возможности большей гармонии личности с природой и общественной средой, но допускается, что пути достижения искусством этой гармонии сознания могут быть сложными и извилистыми.

Иными словами, так называемый «народный реализм» как понятие 50-х годов обозначал не только реалистический художественный метод на базе традиционного народного (фольклорного) эстетического сознания, но и косвенно способствовал пониманию того, что фольклорное (народное) сознание существует в реальности. В 70-е годы нередко усиливается романтизация фольклорного мирозерцания — это последнее трактуется как отстраненный от современности идеал. Однако в данном случае романтическое отстранение фольклорного идеала означает и реалистически-трезвый взгляд на возникший реальный разрыв между сознанием современным и фольклорным. Оно не выдает желаемое за существующее, а раскрывает немногие оставшиеся реальные связи между тем и другим (творчество В. Тормиса) или же самой этой отстраненностью фольклорного и современного убеждает в необходимости идти другими, окольными путями.

3. Некоторыми композиторами на рассматриваемом этапе слабо осваивались новейшие пласты народной музы-

ки. Они и недостаточно творчески переосмысливаются — в таком случае фольклорное сочинение содержит лишь обиденное сознание, а не сознание искусства. Пассивное упование на выразительность самих структур используемого фольклорного материала не приводит к ярким художественным результатам, оно оказывает пивелирующее воздействие на сознание художника. Иными словами, обращение к фольклору не освобождает композитора от ответственности за создание индивидуализированной образности.

4. Традиционный фольклор и новейшие средства музыкальной выразительности не взаимоисключают друг друга. Подобно тому, как в начале столетия новые теоретические системы гармонии способствовали более адекватному многоголосому толкованию мелодий ряда монодических музыкальных культур, так и новейшие приемы современной композиторской техники содействуют раскрытию некоторых аспектов выразительности традиционной народной музыки. Много-слойная полифоническая или сонористическая оркестровая ткань может передать своеобразную созерцательность фольклорной выразительности, ее импровизационность, а приемы инструментального театра — выявить ритуально-функциональную, неконцертную природу некоторых форм.

5. Тот факт, что некоторыми прибалтийскими композиторами предпринимаются усилия по популяризации аутентичной народной музыки, свидетельствует о недостатках в организации современной музыкальной жизни. Ведь в нашу эпоху музыкальный опыт широких народных масс уже не формируется самими этими массами. Фольклор более не осваивается изустно, а может быть распространен лишь теми способами, какими вообще создается музыкальный фон современной жизни — в первую очередь, средствами массовых коммуникаций. Структура этого фона состоит из трех основных блоков: первый — массово-бытовая, в том числе легкая музыка; второй — музыкальная классика; третий — творчество современных композиторов, куда входят, разумеется, также фольклорные сочинения и обработки. Аутентичная народная музыка (записи самих народных певцов, в том числе исторические) в этой структуре своего блока не имеет, она не занимает почти никакого места в системе массовых коммуникаций (в этом отношении одним из счастливых исключений являются регулярные передачи эстонского радио, посвященные фольклору народов мира). Если с подлинными образцами других видов традиционного народного искусства

любой человек может познакомиться по музейным экспозициям, реже — по кинофильмам и телевизионным передачам, то аутентичный музыкальный фольклор не имеет возможности оказывать сколько-нибудь серьезное влияние на современное музыкальное сознание. Его часто не знают. В целях формирования полноценного музыкального сознания каналы средств массовых коммуникаций должны пропагандировать и родной фольклор, и, по возможности, аутентичную народную музыку всех народов нашей страны, а также музыку других континентов. Только в том случае, если фольклор займет свое место в сознании слушателей, может быть плодотворным, общественно действенным и само обращение композиторов к фольклору, и эстетически осмысленное его прочтение в профессиональных жанрах.

**К вопросу
о критериях национального
в современной
русской музыке**

Проблема изучения национального стиля была и остается одной из основных для музыковедения. Она не носит академического характера: споры о путях выражения национального начала в музыке, об использовании тех или иных элементов традиционного народного искусства, об органичности их сочетания с современной темой или с чертами современного музыкального языка возникают по поводу каждого заметного художественного явления, будь то опера С. Слонимского «Виринея», «Петербургские песни» Г. Свиридова или просто народная песня в репертуаре эстрадного ансамбля.

Интерес к данной проблематике несомненен. Но при этом глубокий теоретический анализ национальных истоков коснулся лишь тех авторов и произведений, где эти вопросы уже просто не могли не быть поставлены. Такова, например, музыка Свиридова, русский характер которой ясен любому слушателю. Однако и она в этом аспекте изучена еще недостаточно, что признает даже автор специальной статьи «О народном у Свиридова» И. Земцовский. «Определить народное в произведениях Свиридова,— пишет он,— столь очевидно народных по языку и столь подчас пестрых по интонационно-творческому синтезу, повторяю, необычайно трудно. Если мы не способны еще всецело преодолеть эти трудности, то мы можем попытаться хотя бы объяснить их, и если объяснение окажется верным, то легче будет найти и искомую методику исследования конкретных примет народности современной музыки и Свиридова в том числе»¹.

¹ Земцовский И. О народном у Свиридова. — В кн.: Георгий Свиридов. М., 1971, с. 393.

Это сказано по поводу творчества Свиридова. Что же касается композиторов, в творчестве которых народно-национальное начало проявляется более опосредованно (у Шостаковича, например), то здесь, естественно, трудность возрастает во много раз. Надо сказать, что национальное начало обнаруживает себя в современной музыке столь разнообразно, что теоретический анализ явно отстает от непосредственного восприятия, оказывающегося зачастую более чутким и точным. Наш слух различает национальные черты в музыке любых жанров и форм, ощущает их и в самом типе развития музыкальной мысли. Но задача «перевести это ощущение на технический язык», сформулированная более ста лет тому назад Одоевским¹, и по сей час остается одной из труднейших. Анализ обычно опирается на ограниченный круг элементов: жанр, особенности ладовой структуры, тип многоголосия, а чаще всего на интонации, прямо или косвенно связанные с народной песней.

Эти критерии вполне убедительны по отношению к произведениям, национальный характер которых намеренно подчеркнут композитором и лежит в основе самого художественного замысла. В других случаях они мало применимы, и тогда волей-неволей приходится ограничиваться констатацией «свободного претворения национального начала» или вовсе обходить этот вопрос. Но обходить его нельзя. Чем ближе к современности, тем активнее элементы народного искусства переосмысливаются композиторами, тем смелее ставятся в новый, иногда неожиданный контекст.

Конечно, известное продвижение в глубь проблемы происходит. Уже преодолен узкоэтнографический подход, уже давно мы не считаем народной только старинную крестьянскую песню. Многое сделано в области собирания и изучения современного народного искусства и его взаимоотношений с профессиональным. Однако многое еще предстоит сделать.

Было бы крайней самонадеянностью, если бы автор данной статьи, не будучи ни специалистом по народному творчеству, ни даже дилетантом-фольклористом, претендовал бы на заполнение тех или иных лакун. Цель предлагаемой вниманию читателей статьи гораздо более скромная: привлечь внимание к некоторым формам выражения национальной специфики, еще находящимся в тени, и поделиться наблюдениями и

¹ Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. — М., 1956. с. 278.

предварительными обобщениями, которые наметились в процессе исследования советской музыки (преимущественно вокальной).

Сделав эту оговорку, отметим для начала две особенности в самом отношении композиторов к фольклору, представляющиеся весьма характерными для современной русской советской музыки (главным образом, для композиторов среднего поколения: Ю. Буцко, В. Гаврилина, С. Слонимского, Б. Тищенко, Р. Щедрина, а также и для некоторых молодых). Это, во-первых, свобода обращения с отдельными элементами фольклора (что проявляется, например, в сочинении собственных мелодий на народные слова, в жанровом переосмыслении народной песни и т. п.). Во-вторых, особый интерес к подвижным, динамическим элементам фольклора: к варьированию напева, к исполнительской импровизации со всеми ее подчас случайными находками, к манере народного интонирования, не укладывающегося в рамки ладовых систем профессиональной музыки, а иногда и в систему temperation, к формам вокальной музыки, стоящим где-то между пением и говором. Подобные особенности фольклора заставляют композиторов искать адекватные им выразительные средства, обогащающие музыкальный язык.

Приведу пример: в конце песни голос народного певца иногда как бы «соскальзывает» с заключительного устоя или «не дотягивает» до него. Можно истолковать такую особенность как детонацию непрофессионального вокалиста и при записи или обработке «исправить», поставив звук на должное место. Но можно и иначе: поскольку это «соскальзывание» повторяется, истолковать его как узаконенный народной музыкальной практикой прием, как расширение лада.

Думается, что в особой склонности композиторов к названному выше чертам фольклора сказались и некоторые характерные признаки современного этапа развития советской музыкальной фольклористики в частности, отношение к каждому отдельному явлению фольклора как к самостоятельной, неповторимо индивидуальной, художественной ценности. В классических сборниках народных песен (остающихся и по сей день «золотым фондом») мы обычно находим сводный, обобщенный, а иногда идеализированный вариант той или иной песни. В нем зафиксированы типовые черты, а все частности, привносимые конкретным народным певцом (или певцами), опущены. Современного же фольклориста интересуют прежде всего именно индивидуальные особенности исполне-

ния, отражение в нем творческой личности певца. Прозвучавшая в его устах песня рассматривается как самостоятельное произведение искусства, а не как вариант некоего обобщенного, типового образца. Поэтому при записи указывается не только имя певца, место и время записи, но тщательно фиксируются все исполнительские особенности, сопутствующие записи обстоятельства.

Композиторы-профессионалы нередко выступают как равноправные «соавторы» творцов фольклора. Выше уже упоминалось использование композиторами фольклорных текстов в качестве основы для создания собственных произведений в народном духе. Так поступает, например, Р. Щедрин в оратории «Ленин в сердце народном», С. Слонимский в «Песнях вольницы», В. Гаврилин в «Русской тетради» и другие. При этом иногда переосмысливается жанр песни, а народные интонации развиваются свободно, индивидуализированно. Такой подход характерен именно для современной советской музыки. Он имеет мало общего с манерой обработки народных песен, типичной для 30—40-х годов (когда этот жанр был весьма популярен) и в целом гораздо более академичной.

Однако свободная манера тоже имеет свою традицию. Наиболее близким прообразом современного подхода к народной песне может служить творчество Прокофьева. Как известно, в опере «Семен Котко» композитор создал собственную мелодию на слова «Заповіта» Шевченко, не воспользовавшись известным народным напевом, а быструю, «дробную» песню «И шумит, и гудит» превратил в грустную, раздумчивую. В разговоре с Д. Кабалевским о методе обработки народных песен Прокофьев посоветовал своему младшему коллеге: «А Вы сделайте, как я, возьмите мелодии народных песен и развивайте их так, как будто это Ваши собственные мелодии»¹.

Прокофьев проявлял очень большой интерес и к манере народного исполнительского интонирования, особенно к таким его формам, которые стоят на грани пения и говора. Одним из ярких примеров может служить «Песня о черном бобре» из музыки к кинофильму «Иван Грозный». Песня написана на народные слова и в ее мелодии ясно различаются народные интонации. Но напевные фразы свободно соскальзывают в новую тональность, чередуются с ритмическим го-

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. — М., 1956, с. 259.

вором (даже без фиксации звуковысотности), а оркестровая партия всячески подчеркивает самостоятельность отдельных фрагментов мелодии. Свобода, импровизационность народного интонирования (еще усиленные драматизмом ситуации) здесь переданы очень точно.

В названных выше произведениях Слонимского и Гаврилина авторы подхватывают и развивают эту, оказавшуюся весьма перспективной, традицию. Хотелось бы подчеркнуть главное — подмеченные и усвоенные композиторами принципы народного исполнительства как бы переводятся в сферу творчества, становясь принципами формообразования.

Цикл Слонимского «Песни вольницы» (1964) состоит из девяти песен — сольных и дуэтов¹. Впоследствии автор создал вторую, оркестровую редакцию. «Песни вольницы» в точном значении слова в цикле лишь три: «Хороша наша деревня», «Седлайте коней», «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка». Они окружены песнями лирическими («Жалоба девушки», «Посею я, млада», «Белая лебедушка») и плясовой («Куманек»). В целом все это создает разнообразную картину жизни удалой «ватаги». То, что в данном цикле помещена песня «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», записанная Пушкиным и включенная им в текст «Капитанской дочки», рождает ассоциации с конкретными образами пугачевцев.

Цикл «Песни вольницы» отличается очень большой жанровой четкостью. Черты песни-причета («Жалоба девушки»), протяжной песни («Не шуми ты, мати зеленая дубравушка»), шуточных и плясовых песен переданы композитором метко и точно. Их музыкальная стилистика отнюдь не проста и далеко уходит от фольклорной основы, хотя во многих своих чертах (при этом именно сложных), опирается на народную музыку и музицирование. Так, неточность (вернее — нетемперированность) интонирования простых архаических попевок, характерная для таких эмоционально-насыщенных жанров, как плач, причитание, нашла отражение в «хроматизмах на расстоянии», в использовании, наряду с натуральными ступенями, повышенных и пониженных:

¹ Слонимский С. Песни вольницы. — Вокальный цикл для меццо-сопрано, баритона и фортепиано на слова русских народных песен. 1. Жалоба девушки (м.-с.). 2. Хороша наша деревня (бар.). 3. Комарочки (дуэт). 4. Куманек (дуэт). 5. Зелено вино (дуэт). 6. Посею я, млада (дуэт). 7. Седлайте коней (дуэт). 8. Белая лебедушка (м.-с.). 9. Не шуми ты, мати зеленая дубравушка (дуэт).

2 [Lento] *Аcco stento*

Хотю р-зо-внеч сау-мр

сау-мр о-бо мнч.

pp

Исполнительское *rubato*, тоже характерное для эмоционального пения и временами затушевывающее метроритмическую четкость, отражено в ритмическом варьировании мелодии:

С. Слонимский. „Песни вольницы“

2

По-за-бы-ло, гл-па-

p

pp

и у-по-неть. Да!

Композитор смело применяет приемы современной музыки, достигая интересных тембровых эффектов в партии фортепиано, а иногда насыщая ее почти речевой выразительностью.

Цикл В. Гаврилина «Русская тетрадь», написанный на слова народных песен, среди которых преобладают современные, пронизанный народными (и тоже современными) интонациями, сразу привлекает внимание аудитории и критики к творчеству молодого композитора. Единство цикла достигается не столько сюжетным развитием — рассказ о женской любви — сколько цельностью и психологической убедительностью образа героини.

В цикле свободно сопоставляются различные народные жанры — от «страдалных» до плясовых песен, иногда даже в пределах одной части. Так, например, в песне «Зима» — драматическом центре цикла — за традиционным крестьянским причитанием («Ох, зима моя, морозная!») следует «городской романс» («Домой возвратилась с прогулки»), мелодия которого почти цитатно напоминает начало песни «Раскинулось море широко». А затем — полуречитативный эпизод, развивающийся вне определенного метра и неожиданно переходящий в возгласы глассандо: «холодно мне!». И, наконец, очень сильно видоизмененная реприза темы «Зимы».

В цикле проявилась способность композитора расслышать в повседневном поэтическое. Это относится не только к отбору текстов, но и к отбору интонаций. Многие из них стоят на грани банального, но композитор так освежает их гармонизацией и ставит в такой контекст, что они обнаруживают всю таящуюся в них выразительность. Один из наиболее частых приемов такого освежения — нарушение квадратности, «перебивка» мелодии вторгающимися новыми интонациями или полуречитативными фразами. Все это создает впечатление живой, естественной речи, свободно использующей знакомые «слова» и их сочетания и при всем том — неповторимо индивидуальной.

Отметим, что композитор не только стремится возможно точнее передать приемы народного интонирования, но даже подчеркивает их известной гиперболизацией. Таковы, например, озорные взлеты голоса в одной из песен:



Еще менее традиционно подошел к народной песне Б. Тищенко в музыке к кинофильму «Северные этюды», куда ментозно вмонтирована документальная запись исполнения народной певицы, со всеми его индивидуальными особенностями. Она поет шуточную песню, постоянно переходя от пения кговору и даже перебивая себя смехом. И все эти «выходы» за пределы типового напева отражены и развиты в музыке, написанной самим композитором и как бы обрамляющей песню.

Расширение и углубление интереса композиторов к национальной специфике можно видеть не только в разнообразных, прямых и опосредованных отражениях фольклора, но и в желании постичь национальную традицию в более широком понимании. Это тесно связано с новыми чертами во всей нашей культуре: с тем, например, что великое наследие древнерусской живописи и архитектуры, долгое время остававшееся только достоянием историков, вошло в сокровищницу общенародной и — шире — мировой культуры, что вслед за изобразительным искусством в эту сокровищницу входит (хотя и медленнее, чем хотелось бы) и наследие древнерусской музыки. Следует также отметить заслуги и ученых — В. М. Беляева, М. В. Бражникова, Ю. В. Келдыша, В. В. Протопопова, С. С. Скребкова, Н. Д. Успенского, и исполнителей — хоровых дирижеров — А. В. Свешникова и А. А. Юрлова.

Музыкальное наследие далекого прошлого привлекло композиторов помимо всего прочего, видимо, качеством тематизма, проблема которого так остро стоит в современной музыке. При скромности диапазона, не выходящего за пределы среднего регистра, при равномерности ритма, тематизм древних распевов отличается удивительной четкостью, «прочностью», узнаваемостью. И поэтому эти мелодии (или их стилизации), как и мелодии народных эпических напевов, можно встретить у самых разных авторов и в самых различных жанрах. Назовем, например, «Былину о Борисе и Глебе» и Скрипичную сонату Ю. Буцко, «Гимны» для виолончели в ансамбле с другими инструментами А. Шнитке. Стилизации в духе народных былинных напевов мы встречаем также у С. Никитина — руководителя одного из молодежных вокально-инструментальных ансамблей и автора популярных песен. Им написаны три эпические песни: «Конец Пугачева», «Иван и холоп» и «Смерть Ивана» (все на слова Д. Самойлова).

Подробнее следует сказать о Трио-квинтете Ю. Буцко. Толчком к его созданию послужил, по словам автора, древ-

нерусский напев, услышанный в исполнении хора Юрлова. Мелодия использована здесь в совершенно неожиданном контексте: не для создания образов далекой старины, как можно было бы ожидать, а для решения остросовременной темы.

Трио-квинтет¹ написан композитором под впечатлением посещения мемориала в Бухенвальде и в нем, естественно, преобладают образы страдания и гнева. Музыкальным эпиграфом к произведению служит тема из последнего бетховенского квартета, та самая, к которой Бетховен приписал слова: «Muss es sein?» Эта тема-вопрос является как бы импульсом для всего сочинения, очень экспрессивного, использующего весьма острые выразительные средства. Тема же древнерусского напева, исполненная величия, строгости, внутренней силы, являя собой резчайший контраст всему остальному. Появляясь в финале произведения, она выполняет функцию катарсиса, вносит ясность, цельность, гармонию. И на вопрос, поставленный в начале: «Должно ли это быть?», музыка финала отвечает: «Этого больше не будет».

Все сказанное выше касалось более или менее непосредственных связей творчества современных русских композиторов с национальной традицией. Но существуют (и всегда существовали) связи гораздо более тонкие, не обусловленные сюжетом или жанром произведения. Они сказываются даже в произведениях, сюжетно-тематические или жанровые корни которых уходят в иные национальные культуры. Глинка национален не только в «Камаринской», но и в «Вальсе-фантазии», Чайковский — не только в «Опричнике», но и в «Иоланте». И, может быть, задача раскрытия именно таких, «необъявленных» связей и представляет особенный интерес для исследователя. То, что может здесь обнаружиться, видимо, и следует считать самыми коренными, неотъемлемыми национальными свойствами музыкального мышления. К некоторым своим частным наблюдениям в этой области мне и хотелось бы привлечь внимание.

Вряд ли нужно доказывать, что национальный характер музыки особенно ярко сказывается в мелодике и в музыкальном тематизме. Но при этом не только в интонационном составе, в «лексике», но и в принципах развития музыкальной темы, в структуре мелодии.

¹ Несколько необычное название объясняется тем, что первые части написаны для обычного фортепианного трио, к которому затем добавляются вторая скрипка и альт.

В таком утверждении нет ничего принципиально нового. Уже давно исследователи обращали внимание на случаи несоответствия принципа развития характеру самих музыкальных тем (например, в некоторых русских оперных увертюрах конца XVIII века). И даже Глинка, оценивая одно из ранних своих сочинений — «Увертюру-симфонию», говорил, что русская тема в ней была «разработана по-немецки».

Но можно ли выделить вопрос о национальных чертах структуры или типа тематического развития в самостоятельную проблему? Думается, что не только можно, но и необходимо. Структура музыкальной речи столь же национальна, что и структура речи словесной.

Позволю себе сделать некоторое отступление от основной темы статьи, обратившись к примеру из классики — теме «рассказа Франчески» из симфонической фантазии Чайковского.

Уже современники, слушая первое исполнение фантазии, отмечали русский оттенок в мелодии «рассказа Франчески» — соло кларнета в средней части фантазии¹. Вряд ли можно предположить, что композитор сознательно стремился к этому, рисуя образы «Божественной комедии». Он создал эту мелодию такой, какой она непосредственно возникла в его сознании, в сознании русского художника. В ней нет и быть не могло каких-либо прямых связей с русской народной песенностью. Но действительно, это русская мелодия и национальный ее характер выражается в связях более тонких и овосредованных. Например, в появлении характерной ритмизации, ассоциирующей с пятидольным размером, типичным для многих русских народных песен или их поэтических и музыкальных стилизаций².

Можно привести ряд примеров — и музыкальных, и поэтических, начиная с песни А. Дельвига:

Ах ты, душечка,
Красна девица...

и до «Подмосковных вечеров» М. Матусовского:

Если б знали вы,
Как мне дороги
Подмосковные
Вечера...

¹ См. об этом в кн.: П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, с. 21.

² О значении пятидольной ритмической формулы в русской музыке и, в частности, в теме Франчески см. в кн.: Цуккерман В. «Композиторская Глинка и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 418—419.

Подобную пятизвучность находим и в одном из популярнейших романсов Чайковского «Кабы знала я, кабы ведала» (слова Ал. Толстого).

Но не только характерный ритмический мотив придает национальный колорит теме Франчески, а и весь характер связей между звеньями мелодии, весь тип мелодического развития, в котором много общего с типом развития русской протяжной лирической песни. В ней, как известно, нет точных повторений тех или иных мелодических ячеек, нет простых, «квадратных» структурных соотношений. Временные соотношения в ней гораздо свободнее и разнообразнее. Нет в русской протяжной песне и четкого разграничения между тематически-значительными и тематически-второстепенными звеньями мелодии, т. е. между звеньями, выполняющими функцию мелодического «толчка», стимула к дальнейшему развертыванию, и звеньями, продолжающими это развертывание и как бы исчерпывающими энергию «толчка». Звенья мелодии русской протяжной песни, в сущности, потенциально равноправны: интонация, имевшая в первой фразе мелодии подчиненное, проходящее положение, во второй может стать интонацией начальной, определяющей дальнейшее развитие.

Неповторимость «темы Франчески» Чайковского во многом объясняется именно близостью к народно-песенному типу развития при том, что она остается романтической темой с присущей ей эмоциональностью и напряженной динамикой развития. Тема эта неоднократно проанализирована музыковедами¹ и потому, не вдаваясь в подробности, мы отметим здесь лишь одно ее качество, представляющееся особо важным, а именно то изменение функции и альянса значения звеньев мелодии, которое характерно и для русской протяжной песни.

В самом деле, пятизвучный мотив, о котором уже шла речь, при первоначальном своем появлении вовсе не акцентирован, не подчеркнут. Интонация, завершающая начальные фразы, почти не привлекает внимания. А в дальнейшем развитии эта «между прочим» возникшая интонация приобретает особую рельефность, выразительность. На ней и почти исклю-

¹ См. напр., кн.: Мазель Л. О мелодии. М., 1952, с. 264—267. Автор особо подчеркивает значение принципа свободного варьирования, идущего от народной песни.

чительно на ней строится очень широкая и мощная мелодическая волна. Как известно, тема «рассказа Франчески» — одна из самых протяженных, эмоционально-наполненных капittel Чайковского.

Сходный тип развития, связанный с народной песней при отсутствии прямых интонационных аналогий, находим мы и у других русских композиторов, в частности, у Рахманинова. А если обратиться к современности, то очень большой интерес представляет с этой точки зрения творчество Шостаковича.

Национальные черты в его музыке далеко не всегда выражены открыто, общедоступно, за исключением тех случаев, когда они прямо обусловлены программой («Десять хоровых поэм», «Казнь Степана Разина» и т. д.). Но если мы проанализируем структуру, принципы развития тем симфонических или камерных сочинений Шостаковича (особенно интересны темы медленных частей!), то найдем немало общего с теми принципами развития русской протяжной песни, о которых говорилось выше.

Общность, отмеченная здесь, и не случайна, и не является результатом намеренной стилизации. Она рождена близостью самого типа художественного высказывания. Протяжная русская песня — это песня-размышления, не даром по народной терминологии такие песни иногда называются «строгими». Б. В. Асафьев считал, что в протяжной песне «звучит всей глубиной своей человечность, все пережитое, передуманное (разрядка моя. — В. В.-Г.) и испытанное русским народом»¹. Естественно поэтому, что именно протяжная песня стала образцом — осознанным или нет — для тем-размышлений в творчестве современного русского художника.

Одним из хороших примеров может служить главная тема первой части Десятой симфонии Шостаковича. Прямого интонационного родства с протяжной песней мы не найдем: здесь нет, например, характерных для нее широких секстовых или октавных мелодических ходов, преобладает поступенное движение (более типичное для повествовательных песен). Но особенности мелодического распевания простейших интонационных зерен глубоко национальны.

¹ Асафьев Б. О русской песенности. Избр. труды, М., 1955, т. 4, с. 78.

Тема кларнета, пленившая удивительной широтой дыхания, вырастает из двух, очень простых интонаций: «трихорда в терции» (*g-a-h*, назовем его мотивом «а») и восходящей малосекундовой интонации (мотив «б»). Сцепленные при первом своем появлении, они затем разъединяются, переставляются, появляются в увеличении так же, как это происходит в мелодиях русских протяжных песен. К ним присоединяются новые интонации, подготовленные предыдущим развитием мелодии. Так, квартный мотив «в» возникает из кварт между мотивами «б» и «а» (см. такт 10 примера 4):



И появление мелодической вершины, не «достигнутой» постепенным восхождением, а легко взятой мелодическим ходом (*e¹-g¹-e²*), и дальнейшее постепенное истощивание мелодии, и извилистая, мягкая линия ее нисхождения — не говорит ли все это о чутком восприятии особенностей русской мелодики? И не отсюда ли и подголосочный характер изложения темы?

Русские черты мы можем обнаружить даже в тех темах Шостаковича, которые (подобно теме «рассказа Франчески» Чайковского) навеяны образами западноевропейского искусства. Таков образ Офелии, дважды привлечший внимание Шостаковича: в музыке к фильму «Гамлет» и в вокальном цикле «Семь стихотворений Александра Блока». И в том, и

в другом случае шекспировский образ как бы «переведен» на язык русской музыки, приближен к художественному восприятию русского слушателя.

Вероятно, неслучайно это произошло именно с образом Офелии, давно и прочно освоенным русской культурой, многократно отраженным в русском искусстве и даже... вошедшим в фольклор¹.

«Русификация» образа Офелии в музыке Шостаковича к фильму «Гамлет» способствовало и то, что автор использованного в фильме перевода шекспировской трагедии — Борис Пастернак — перевел песни Офелии популярным в городском русском фольклоре размером: четырех- и трехстопным хореем и использовал характерно-русские речевые обороты. Этим его перевод заметно отличается от большинства других, более нейтральных лексически.

Не менее ясно ощущается русский характер в «Песне Офелии» из цикла Шостаковича «Семь стихотворений Александра Блока». В отличие от Пастернака, Блок не внес в свой перевод каких-либо подчеркнуто-национальных лексических особенностей, равно как и автор музыки не использовал характерно-русских музыкальных интонаций. Однако по типу развития мелодия «Песни Офелии» близка мелодиям русских песен-романсов, впитавших, в свою очередь, некоторые особенности народной лирической песни.

С народной песенностью связана, например, такая характерная (и отмечаемая всеми исследователями) черта песни, как особое значение в ней секстовой интонации. Но еще более важное значение имеет — как и в теме Франчески у Чайковского — принцип свободного мелодического варьирования и изменения функционального значения отдельных интонаций.

На принципе мелодического варьирования в «Песне Офелии» стоит остановиться подробнее. Песня эта представляет своего рода «дуэт» голоса и виолончели. Партии не повторяют друг друга, но и не контрастируют. Они различны, но родственны, как родственны отдельные голоса в русской многоголосной народной песне. Отсюда характерное ощущение близости, но неслиянности.

¹ В одном из народно-песенных сборников (Мельгунова) мы встречаем песню «Не сказать ли вам, подружки, про несчастье про свое», слова которой являются фольклорной переделкой «Песни Офелии» в переводе Николая Полевого (1837).

Если не бояться субъективности толкования, то мелодию голоса можно воспринимать как традиционный, «чужой» в устах героини — Офелии, но чем-то отвечающий ее состоянию текст. Это как бы вспомнившаяся ей песня, которую она безотчетно напевает¹. Партия же виолончели — «подтекст», выражающий ее собственную трагедию.

Впрочем, такое субъективное толкование имеет опору в структуре и интонационном содержании обеих партий. Мелодии голоса свойственна большая ясность расчленения, более строгая соподчиненность отдельных элементов. В мелодии виолончели отдельные элементы гораздо свободнее, «ассоциативнее» перетекают друг в друга, как мысли в «потоке сознания». При этом она несколько более развита мелодически, тематизм ее напряженнее, насыщеннее. Неслучайно, например, характерный для самых выразительных интонаций звук пониженной квинты минорного лада (*ges*), многократно опеваемый в партии виолончели, в партии голоса встречается лишь однажды (на слова «слезы»). Поэтому процесс варьирования можно показать рельефнее на инструментальной партии:

Д. Шостакович. «Песня Офелии»

5 Moderato

Cello *p*

Soprano *p*

Разлука... ясь... слезой... пой, друг, ты...

клетки мне побить! У... ез... ж... вкрай... пос... ты... мой...

cresc.

¹ Вспомним, что ситуация трагедии, в которой звучат песни Офелии, именно такова.

ся характерные мелодические обороты, развивающиеся в последующих частях цикла.

Кроме секстовой интонации, звучащей в некоторых лирических темах (романс «Мы были вместе», тема инструментального вступления к романсу «Тайные знаки»), отметим еще постепенно кристаллизирующийся в партии виолончели мотив, близкий теме «Dies irae» — вечному символу горя, страха, бедствия. В «Песне Офелии» этот мотив еще не привлекает к себе внимания, вырастая в процессе развития мотива «в» (см. тт. 13—15: примера 5), но в кульминации пятого романса цикла («Буря») он звучит в полный голос, громко и грозно.

Развитие путем мелодического варьирования, близкого принципам русской песенности, можно встретить и в других произведениях Шостаковича, например, в его прелюдиях и фугах. Но вот пример из числа менее известных: одnogолосно изложенная тема третьей части Второй фортепианной сонаты. Хотя композитор не так тщательно избегает здесь точных повторений, как в «Песне Офелии», но вместе с тем принцип варьирования преобладает и здесь, проявляясь и в характерном перемещении элементов мелодии относительно тактовой черты, и в слиянии кадансирующего мотива «б» с начальным четырехзвучным мотивом «а» (что отмечено в приводимом ниже примере), и в «размывании» их контуров. Характерно также, что в процессе развития мелодии (особенно в средней части темы) различные ее составных частей как бы сглаживаются и они свободно переливаются одна в другую:

Д. Шостакович. 2-я ф-п. соната, III ч...





В мелодии, звенья которой почти равноправны, нелегко отделить элементы тематически-значительные, содержащие ядро музыкальной мысли, от элементов развивающих и продолжающих. Но все же слух различает здесь, по крайней мере, три интонационных комплекса: начальный, с широкой секстовой интонацией (элемент «а»), затем кадансирующий комплекс (элемент «б») с характерным «хроматизмом на расстоянии» (*des-d*) и, наконец, третий, впервые появившийся в скромной роли контрапункта к партии голоса, но затем приобретающий самостоятельное, и, пожалуй, наиболее важное тематическое значение (элемент «в»). Характерной деталью, «изюминкой» последнего комплекса является подчеркивание пониженной квинты минорного лада.

Роль названных трех элементов в дальнейшем развитии очень различна. Первый, прозвучав как весьма выразительный «зачин», подготавливающий вступление голоса, затем отходит на второй план и не привлекает к себе особого внимания. Кадансирующий элемент оказывается наиболее устойчивым и, появляясь трижды, всегда сохраняет функцию завершения того или иного раздела (инструментального вступления, первой части и середины произведения).

Наиболее подвижным и изменчивым является элемент «в» с пониженной квинтой. Предельно лаконичный в первоначальном виде (всего два звука!), он постепенно как бы притягивает к себе соседние тоны, объем его расширяется вниз до тетрахорда, а затем расширяется и в другую сторону, причем квинтовый звук как бы «сдвигается» вверх, на свое «надлежащее место»: пониженная V ступень заменяется натуральной. Образующийся при этом «хроматизм на расстоянии» (*ges-g*) сближает элемент «в» с кадансирующим элементом «б».

Русские национальные черты «Песни Офелии» выступают еще ярче, если рассмотреть ее в контексте всего цикла, по отношению к которому она выполняет функцию пролога. И тогда окажется, что нейтральных, проходящих интонаций в ней нет или почти нет. В «Песне Офелии» кристаллизуют-



Наблюдения за «жизнью» отдельных интонаций в тематизме Шостаковича невольно приводят на память слова Б. В. Асафьева, относящиеся к народной русской песенности, но, думается, вполне применимые и ко многим явлениям профессионального русского искусства: «Из попевок образуются звенья, каждое звено может быть распето, стать широковетвистой мелодией. Словом, как и в живой речи, любое суждение способно вырасти в цепь фраз, стать рассуждением»¹.

Мимоходом брошенное ученым сравнение мелодии с живой речью — не просто метафора. Действительно, здесь возникает ряд аналогий и не только в сфере интонационной, но и в сфере самих законов выражения мысли в определенных синтаксических формах, всегда отмеченных национальным своеобразием.

Как известно, национальная характерность синтаксиса составляет одну из главных трудностей процесса художественного перевода. Каждое понятие, каждое слово (за исключением слов, обозначающих сугубо локальные, местные явления) имеет аналогию в любом языке. Но соподчинение слов и понятий, синтаксическая структура фразы таких аналогий почти не имеет. И если синтаксис оригинала сохраняется в переводе, то на другом языке он воспринимается совершенно иначе, начинает казаться тяжеловесным, неестественным. Структура фразы перевода должна быть не тождественной оригиналу, а функционально-аналогичной.

Музыкальная речь не нуждается в переводе, но и в ней, как уже говорилось, национальный характер выражается не только в «лексике», интонационном составе, но и типе со-

¹ Асафьев Б. Избр. труды. — М., 1957, с. 5, с. 27.

подчинения интонационных элементов, в их функциональной связи, словом, в структуре мелодии. Это и заставляет нас ощущать национальный характер мелодии даже в тех случаях, когда мы не можем найти в ней ни единой интонации, прямо связанной с народной песней.

С нашей точки зрения, национальные особенности развития русской мелодики имеют много общего с национальными особенностями синтаксиса русской речи. Не является ли, например, характерная для русских мелодий свобода тематического развития аналогией свободе русского синтаксиса? Ведь в русском языке нет строго обязательного порядка членов предложения, свойственного другим языкам. И хотя, конечно, существует наиболее употребительный, привычный вариант словорасположения, все же русский язык допускает самые свободные и смелые инверсии, не меняющие основного смысла высказывания, но обогащающие его очень тонкими оттенками. Выразительность инверсии связана с тем, что изменение привычного, стилистически нейтрального порядка слов в той или иной фразе меняет ее ритмико-интонационный рисунок, подчеркивает слова, которые в стилистически-нейтральном варианте могли бы остаться незамеченными. Это в особенности относится к поэтической речи. Напомним хотя бы строки Тютчева, посвященные гибели Пушкина:

И сею кровью благородной
Ты жажду чести утолил —
И, осененный, опочил,
Хоругвью горести народной.

Таким образом, инверсия — одна из самых национально-характерных особенностей синтаксиса русской речи — типична, как мы старались показать на рассмотренных выше примерах, и для русской мелодики тоже.

Вариантное развитие и особенно расширение и «прорастание» отдельных интонаций, столь часто встречающееся и в русской протяжной песне, и в распетых по-русски «композиторских» мелодиях, тоже имеют аналогию в русской речи. Одна и та же мысль может быть выражена в русском языке и кратко, и весьма пространно, при этом без введения каких-либо новых смысловых моментов, а только путем добавления слов, которые сами по себе ничего не значат, но усиливают высказывание. Эти слова получили название «усилительных» или «выделительных»¹. Так, например, фраза «с

¹ Пешковский А. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956, с. 41.

ним-то ты не говорил» может быть расширена и усилена так: «да ведь с ним-то ты не говорил.» Или так: «да ведь вот и с ним-то ты не говорил.» Или, наконец, так: «да ведь вот даже и с ним-то ты не говорил».

Заметим, что суть подобных речевых оборотов в чисто интонационном усилении основной, «содержательной» части высказывания. Это осуществляется путем разрастания части, аналогичной тому, что мы в музыке называем предыктом. Расширение предыкта в мелодии — самое обычное явление, мы находим его и в рассмотренных нами примерах. Именно таким образом тематический элемент «в» из виолончельной партии «Песни Офеллии» «обрастал» дополнительными, усиливающими его звуками.

Наконец, вспомним еще одну характерную особенность русской музыки. Русских композиторов, начиная с Глинки, нередко привлекал процесс сближения интонационных комплексов, поначалу представляющих как различные или даже контрастные, но в процессе развития обнаруживающих родство и сливающихся друг с другом. Это характерно для «Камаринской» Глинки, для его «Испанских увертюр» и других сочинений, основанных на принципе «обнаруживать общее в контрастном»¹.

Глинкинский принцип был подхвачен и другими русскими композиторами. Можно напомнить фантазию Балакирева «Исламей», где вторая, лирическая тема в процессе варьирования как бы «заражается» неукротимой энергией первой темы; симфоническую картину Бородина «В Средней Азии». Характерно, что основой для сближения нередко являются небольшие и поначалу незаметные «строительные элементы», жанрово и стилистически нейтральные и именно в силу этого встречающиеся в самом различном контексте. Активизируясь в процессе варьирования, они-то и становятся фактором сближения интонационно далеких тем. Интонационное сближение и даже слияние различных поначалу тем, равно как и трансформация тем путем присоединения к уже знакомым мотивам новых, весьма нередко встречается у Шостаковича. Сошлемся, например, на Одиннадцатую симфонию, где композитор, проведя сначала целиком мелодию песни «Вы жертвою пали», затем отбрасывает ее кадансирующий оборот и широко «распевает» новое, «свое» окончание. Благодаря этому за-

¹ Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, с. 369.

метно мещается и жанровый облик мелодии (сглаживается ее «маршевость») и общий ее характер, приобретающий черты лиризма.

И здесь снова возникает аналогия (может быть, и слишком смелая) с речевыми прообразами. Аналогия, ведущая нас в сферу весьма характерных для русской художественной речи словообразований, именуемых «сложными эпитетами». Их немало, например, у Тютчева: «Громокипящий кубок», «глухо-жалобный голос» или, наконец, такие строки:

Вот тихострунно, тиховейно.
Как ветерком занесено,
Дымно-легко, мглисто-лилейко,
Вдруг что-то порхнуло в окно.

Поэты начала XX века стали даже злоупотреблять этим приемом.

Корни же его лежат очень глубоко: в том средневековом славянском «витийстве», которому недавно посвятил блестящую статью С. Аверинцев, рассматривающий пышность таких хитросплетенных словес («благосеннолистственный», «светло-плодовитый» и т. п.) как свидетельство доверчивости, «с которой русская песенная стихия пошла когда-то навстречу эллинистическому красноречью, чтобы слиться с ним в неразделимое целое»¹.

Инверсионность, функциональное переосмысливание, сжатие и расширение звеньев мелодии, синтез различных тематических элементов в новое единство — все это, в сущности, различные проявления мелодического варьирования, отмечаемого у Шостаковича многими исследователями и многими же связываемого с народной песенностью. Нужны ли в таком случае проводимые нами параллели с русской словесной речью? Думается, что они, во всяком случае, не лишни, так как исследование подобных связей (в данном очерке лишь бегло намеченных) может помочь и глубже проникнуть в выразительный смысл приемов варьирования и точнее их классифицировать. Конечно, это касается не только творче-

¹ Аверинцев С. Славянское слово и традиция эллинизма. — Вопросы литературы, 1976, № 11, с. 162.

Сложные словообразования встречаются, конечно, и в других языках; очень характерны они для немецкого (например, «Sommernachtsstraum» — «Сон в летнюю ночь»). Но если немецкие составные слова являются типичной особенностью самого языка, то русские принадлежат сфере стилистики, т. е. служат определенным художественным целям. Это и позволяет провести некоторые параллели с музыкальным искусством.

ства Шостаковича, но и вообще современной русской музыки.

Напомним, что о связях русской классической музыки с народной поэтической речью писал В. А. Цуккерман. Он отмечал «воздействие, исходящее не только от мелодии народной песни, но и непосредственно идущее от народного стиха, от народной поэзии в присущих ей ритмических особенностях и как бы мнущее мелодию народной песни»¹.

Исследователь имел в виду прежде всего ритмику народного стиха, то есть сторону, теперь уже достаточно изученную. Не пора ли поставить и задачу изучения воздействия на музыкальное мышление также и синтаксиса русской речи, конечно, прежде всего речи художественной? И не поможет ли это шире раздвинуть критерии национального в русской советской музыке, подчас искусственно сужаемые в нашем музыкознании?

¹ Цуккерман В. «Камаринская»..., с. 419.

О национальном стиле современной узбекской симфонической музыки

Долг каждой нации — выявить перед
миром свою национальную сущность.

Р. Тагор

Национальная сущность... Над разгадкой этого феномена бьется не одно поколение философов, этнографов, психологов, эстетиков, социологов, искусствоведов. Но и сегодня нам, пожалуй, так же трудно «материализовать» этот ускользающий объект, как и много лет назад. Хотя, безусловно, здесь есть свои открытия. К таковым, например, принадлежит идея о том, что национальное несводимо к специфическому¹, что «специфика и сущность — понятия разные, хотя и соприкасающиеся»², что «фольклор как художественная данность разомкнут», поскольку «включает «поля», способные адаптировать привнесенный извне материал»³. Данные положения представляются принципиально важными потому, что вскрывают диалектически противоречивую природу национального, закрепляя за ним право на контакты, на общения с внешней средой, обосновывая не только центростремительные, но и центробежные тенденции.

Однако и наличие плодотворных догадок, капитальных идей не снижает особой остроты, полемичности, которыми постоянно сопровождается обсуждение проблематики национального. Не менее разноречива литература, исследующая категорию стиля. Когда же оба понятия (т. е. «национальное» и «стиль») оказываются соединенными в одно — «националь-

¹ Этой идеей проникнуты статьи сборника «Интернациональное и национальное в искусстве». М., 1974.

² Сохор А. Национальное и современное в советской музыке. — В кн.: Музыкальный современник. М., 1973, вып. 1, с. 15.

³ Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального. — Сов. музыка, 1975, № 12, с. 15.

ный стиль» — сложность каждого из составляющих, образующих клубок собственных противоречий, определяет и сложность целого. Вероятно, поэтому вопросы национального стиля (во всяком случае применительно к музыке) до сих пор остаются почти не разработанными, хотя само это понятие используется, как известно, весьма широко и многообразно.

Ни в коей мере не претендует на решение столь трудного вопроса и данная статья. Цель ее — обратиться к практике современной узбекской музыки и на живых примерах, скорее эмпирически, нежели отвлеченно-логически, попытаться постигнуть реальное содержание категории «национальный стиль». И все же обойтись без определенной доли абстракции невозможно. Как объективная реальность национальный стиль движется вместе со временем, он динамичен и в этом смысле детерминирован переживаемой эпохой. Процесс становления и формирования национального стиля бесконечен, поскольку бесконечна линия обновления традиционного мышления. Нельзя говорить об окончании данного процесса, ждать, когда национальный стиль целиком и полностью сложится, завершит свое развитие. Процесс этот имеет начало, но не имеет конца. Поэтому можно, как нам кажется, различать ранние этапы формирования национального стиля и более зрелые, но никак не замыкающие, завершающие. Ставить вопрос нужно, видимо, лишь о том, как тот или иной период обогащает национальный стиль, что вносит в него, как видоизменяет творчеством своих представителей, художников, устанавливающих новые традиции.

Положение о несводимости национального к специфическому, своеобразному плодотворно и по отношению к национальному стилю. Его тоже можно рассматривать как единство «традиционного (устойчивого) и нового (динамически изменяющегося)»¹, как взаимодействие стабильного и мобильного начал, где, выражаясь словами Г. Орджоникидзе, «своего рода константой эффекта «нерастворимости» выступает фольклор», осуществляющий «связь времен, непрерывность традиции»². Поскольку национальный стиль означает взаимосвязь относительно постоянного (фольклорного) и изменчивого (нефольклорного), он как бы фокусирует в себе многие проблемы, выраженные в известных диалектических

¹ Сохор А. Национальное и современное в советской музыке, с. 19.

² Орджоникидзе Г. Фольклор в контексте интернациональных взаимосвязей культур. — В кн.: Музыкальная трибуна Азии. М., 1975, с. 42—43.

«парах»: народное и профессиональное, традиционное и новаторское, национальное и интернациональное, традиционное и современное и т. д. Поэтому столь важна и актуальна задача изучения национального стиля: обращаясь к ней, невольно оказываешься в самом центре острейших эстетических проблем современности.

Национальный стиль зиждется на традиции, но традиции постоянно обновляемой, по-новому возрождающейся в творчестве каждого национального художника. (Не следует ли понимать в таком случае национальный стиль как персонифицированную традицию?) Источник непрерывного движения здесь, как везде и во всем — борьба противоположностей, диалектическое единство противоречивых сторон (общее и индивидуальное). Причем, элементы, составляющие такое единство, внутренне подвижны, подвержены взаимопереходам. В каждом конкретном случае эти соотношения реализуются по-своему, обуславливая в конечном счете огромное разнообразие проявлений национального стиля.

Можно поэтому сказать, что национальный стиль — составное понятие, поскольку вбирает в себя совокупность ряда явлений. Они могут располагаться и как хронологическая последовательность объектов, идущих друг за другом и отражающих в силу этого различные исторические этапы, и как сочетание элементов, сосуществующих в одном временном измерении. Таким образом, в качестве составного понятия национальный стиль функционирует как бы в двух проекциях: горизонтальной (разновременной) и вертикальной (одновременной)¹.

Однако национальный стиль — не только составное, но и сложное единство. Один аспект сложности мы уже затрагивали, говоря о противоречивости его сторон. Второй аспект возникает тогда, когда рассматриваешь национальный стиль с позиций конкретной художественной данности. В таком случае он обнаруживает себя как многоуровневая система, как сложный комплекс соподчиненных элементов (интонационно-образный строй, метроритм, гармония, фактура, приемы формообразования, композиционная структура, инструментовка, жанрово-стилистические средства и т. д.).

¹ В книге Н. Г. Шахназарова «О национальном в музыке» (М., 1963) армянская профессиональная музыка, например, рассматривается именно в таком «двойственном» аспекте: и как исторический процесс, и как вертикальный «срез» (применительно к творчеству молодежи последнего периода).

Национальный стиль, следовательно, понятие и составное (поскольку он предполагает определенное множество явлений), и сложное (так как он внутренне противоречив и многоэлементен)¹.

Вся история становления узбекской советской музыки, начавшаяся в послереволюционные годы, есть и история формирования ее национального стиля. По мере того как развивалась сама социалистическая культура Узбекистана, вызревали качества, делавшие узбекскую современную музыку неповторимой («незаменимой», как сказал бы Р. Рождественский) краской в многоцветном спектре советского музыкального искусства.

Кто же является основоположником национального стиля? Кого следует назвать зачинателями? Их много. Как и в завоевании космоса (хотя любая аналогия относительна), когда каждый шаг — первый (кто-то впервые вышел в безвоздушное пространство, кто-то был первым участником группового полета, кто-то осуществил первую стыковку кораблей и т. д.).

Первый стилевой сдвиг обнаружился с приходом Хамзы Хаким-заде Ниязи, славного деятеля революции, яркого представителя узбекского искусства нового типа. С именем Хамзы связано рождение узбекского советского театра, драматургии, литературы, музыки. Значение его в развитии музыкального искусства не ограничивается созданием революционной узбекской песни (обычно акцентируют внимание на этом). Оно гораздо шире: Хамза как бы открыл шлюзы для притока в узбекскую музыку новых ритмикоинтонаций, осуществив качественный скачок, подытожив длительный процесс интонационных накоплений в самом фольклоре.

Собственно, это определило дальнейшую судьбу узбекской советской музыки, начало процесса раздвижения привычной интонационной (а вслед за ней и жанровой) сферы, процесса, необратимого по самому своему существу. И на каждом из его этапов были пионеры — те, кто создал узбекскую песню с многоголосной фактурой, кто обновил традиционный инструментари, кто ввел фортепиано, а затем и симфонический оркестр в народно-традиционное театральное «действие». Те, кто привычный унисонный хор расщепил на голоса, выя-

¹ Хочется еще раз подчеркнуть, что высказанные соображения ни в коей мере не претендуют на всеобщность — это всего лишь рабочие мысли для рассмотрения последующего конкретного материала.

вив богатейшие потенции, кто написал первую оперу, балет, симфонию, введя в круг эстетического обращения новые для узбекской музыки жанровые и композиционные формы — словом, каждый, кто в меру своих сил поворачивал узбекскую музыку к поискам средств, адекватных новому времени, новым социально-психологическим задачам, но уходящих корнями в родную почву.

Если ограничиться рамками симфонической музыки, то и здесь аналогичная ситуация: кто-то первым переложил на оркестр узбекскую мелодию, обратился к крупному жанру, к сонатной форме, добровольно взяв на себя все трудности первопроходца, кому-то впервые удалось избежать «швов», органически соединив экспонирование с развитием, и т. д. (этот ряд можно было бы продолжить).

Уже В. А. Успенский, с именем которого связаны первые произведения для симфонического оркестра (начало 20-х годов), глубоко задумывался над проблемой национального стиля. Его творческая позиция была предельно четкой — «перенести» узбекскую народную мелодию в звучание симфонического оркестра с минимальными потерями для ее первоначального облика (отсюда и сознательная ограниченность средств, призванных лишь имитировать язык традиционного образа). Видимо, основная задача тогда заключалась в том, чтобы сохранить в неприкосновенности национально-традиционную форму, поскольку ответственным был сам факт приобщения народного материала к профессиональной многоголосной музыке, особенно важный в условиях монодийной культуры. На тех ранних этапах понимание национального неизбежно сводилось к фольклорному (если национальный стиль — единство устойчивого и неустойчивого, фольклорного и нефольклорного, то объем первого внутри этой замкнутой системы был тогда оптимально велик, соответственно снизив объем второго).

Сходными тенденциями отмечены и 30-е годы, годы первого приобщения к общесоветской музыке. Цитатный и полумитатный метод творчества, сюитность, жанрово-бытовой характер образности, передача национального колорита как главный критерий художественных достоинств произведения — все это вполне закономерно для ранних этапов формирования национальной культуры с доминирующей идеей национального самовыявления. Отсюда, видимо, обилие названий, включающих слова «Узбекистан», «узбекское» и т. д. (можно назвать аналогичные примеры и из истории становле-

ния других национальных школ: «Русь» Балакирева, «Венгрия» Листа, «Чехия» Сметаны, «Норвегия» Грига, «Финляндия» Сибелюса и т. д.).

Однако уже в эти годы предпринимались попытки не только сохранить «портретные черты» первоисточника, но и усилить, обострить их выразительность. Пример тому — вокально-симфоническая обработка А. Козловского «Тановар», ставшая классикой узбекской советской музыки. Сохраненная в неприкосновенности лирическая народно-песенная музыка, красивая и пластичная сама по себе, впаяна здесь в импрессионистски утонченную гармоническую и оркестровую ткань, чутко реагирующую на ладовые нюансы вокального напева.

Новые задачи поставила жизнь перед узбекской симфонической музыкой в период Великой Отечественной войны. Необходимо было отразить со всей глубиной и серьезностью военную тематику, столь изменившую привычный масштаб образности. Художники рвались на простор большой и значительной проблематики. Возможности же, по существу, оставались прежними: узбекская традиция продуцировала пока только в определенном русле — жанрово-бытовом, картинно-описательном. И все же на основе узбекского традиционного материала композиторы (М. Ашрафи, Г. Мушель, М. Штейнберг) создают первые симфонии, как бы обгоняя время, перешагивая через ступени эволюционного развития. Эти авторы еще не были готовы в силу объективных причин, и прежде всего — юного возраста самой узбекской советской культуры — к осуществлению такой трудной задачи, но вынуждены были решать ее. Поэтому-то столь очевидны и заслуги пионеров симфонии, и уязвимость их симфонических концепций. Поэтому же так ощутима в симфониях-первенцах сюита не только в структуре целого (как, например, в Симфонии-рапсодии М. Штейнберга), но и в самом качестве тематизма, в способах его связи и развития (не «динамическое сопряжение» тем, не выращивание одного из другого, а по сути сопоставления сюитного типа). Тем не менее, значение первых симфоний велико и прежде всего потому, что они оказались своего рода разведкой в мир серьезной — героико-драматической и трагедийной — образности. А это сыграло определенную роль в последующем раздвижении тематико-проблемных горизонтов узбекской симфонической музыки и круга музыкально-стилистических средств.

На первых этапах послевоенного периода вновь преобладает народно-жанровая тематика, интерес к исследованию

небольших (одночастных или сюитно-циклических) форм. Словно продолжилась нить, разорванная войной, — линия постепенного, «нефорсированного» роста. Но наряду с произведенным миром, появляются и иные по своему эмоциональному содержанию, воплотившие и героический пафос, и личные переживания, и эпико-драматические коллизии. Выделим произведения, которые в совокупности охватывают всю зону творческих поисков композиторов 50-х годов. Это сюиты и поэмы А. Козловского — примеры любовного обращения с народно-песенным материалом, обогащаемым красками симфонического оркестра. Это — «Лирическая поэма» Д. Закирова, органически сочетающая оригинальный выразительный тематизм с формами развития национально-традиционного лирического мелоса, поэмы И. Акбарова («Памяти поэта» и «Эпическая поэма»), с именем которого связаны первые успехи в творческом освоении сонатной драматургии.

Дальнейшее развитие симфонической культуры (60-е годы) шло по линии усложнения связей между народной профессиональными системами мышления, возникающих новых форм «прочтения фольклора», появления новых разновидностей (уже к началу 60-х годов узбекский язык «опробовала» все симфонические жанры). Обновлялся интонационный строй, расширялся круг народно-жанровых источников, питающих творческую фантазию, и одновременно диапазон стилистических ориентиров из сферы мировой профессиональной музыки.

Отмеченные тенденции особенно усилились во второй половине 60—70-х годов, когда со всей остротой встала задача формирования крупных форм национального инструментализма. Возрождается тяга к концерту и симфонии — тенденция, теперь уже имевшая объективно-исторические обоснования и обусловленная самим фактом роста национальной культуры, большей идейно-художественной зрелостью композиторов. Можно даже говорить о синтезирующе-обобщающих тенденциях, о стремлении подытожить завоевания предшествующих этапов. Процесс этот наглядно прослеживается на примере симфоний Р. Абдуллаева, Р. Хамраева, Т. Курбанова и особенно — И. Акбарова, М. Махмудова, М. Таджиева, инструментальных концертов С. Джалила, Д. Сайдаминовой.

Особую актуальность приобретает в этой связи проблема обновления музыкальной драматургии, свидетельствующая о возросшей творческой инициативности авторов, причем об-

новления с помощью потенциально-драматургических ресурсов самой национально-традиционной музыки.

Узбекское симфоническое творчество с первых же шагов развивалось на базе монодийных традиций. Но до поры до времени эта специфическая особенность отражалась лишь на мелодико-интонационном уровне произведений, почти не затрагивая их драматургических основ. Можно сказать, что на ранних этапах в узбекской симфонической музыке парадоксально сочетались «фетишизация» фольклора и «фетишизация» европейской формы¹. Вот почему симфонические произведения представляли собой нередко заполненную национально-характерным тематизмом европейски традиционную конструкцию. Теперь этого композиторам уже недостаточно: они все более и более индивидуализируют форму, особенности которой диктуются естественным развитием самого национального материала (мы говорим о форме как о факторе, наиболее непосредственно отражающем черты музыкальной драматургии).

Особенно важны поиски именно в области музыкальной драматургии, которая представляет «специфически музыкальный процесс становления художественной мысли» — понятие «очень широкое и содержательное»², охватывающее по существу весь комплекс идейно-смысловых и языковых элементов музыкального произведения. Говоря об уникальной и убедительной драматургии того или иного сочинения, мы тем самым уже даем эстетическую оценку произведению в целом. Если музыкальная драматургия означает становление музыкального содержания в формах, обусловленных самим содержанием, то можно в таком случае говорить о достижении оптимизированного равновесия между интонационной и формообразующей сторонами произведения. Именно эту тенденцию В. Коен рассматривает в качестве важного двигателя на пути к зрелости музыкального стиля³. Следовательно, решение

¹ Хочется полностью разделить позиции Г. Орджоникидзе в отношении того, что «термины «европейская» и «неевропейская», «восточная» и «западная», к которым приходится прибегать при сопоставлении различных человеческой культуры, довольно неточные, «грубые», не учитывающие их внутреннюю дифференцированность. Эти термины могут быть использованы лишь весьма условно, в рабочем порядке» (Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. — В кн.: Музыкальный современник. М., 1973, вып. 1. с. 159).

² Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 20.

³ Коен В. Театр и симфония. М., 1975, 2-е изд., с. 14—18.

проблемы музыкальной драматургии ценно и в данном аспекте. Показательно, что почти все произведения 70-х годов (симфония «Наво» М. Махмудова, пять симфоний М. Таджиева, «Самаркандские рассказы» Н. Акбарова, Витольдовый концерт С. Джалила, Концерт для альта с оркестром Х. Рахимова и др.) отмечены стремлением к пересмотру традиционно-симфонических норм, к поискам оригинальной самостоятельной драматургии, вырастающей из недр национального формотворчества. Подчеркнем, что указанные тенденции «сопадают» с общими устремлениями современного советского симфонизма (достаточно назвать произведения самой различной национальной принадлежности, творчески использующие некую традицию, — например, Третью симфонию Б. Тищенко, симфонии Г. Канчели и А. Тертеряна, «Унисоны» П. Ривилиса, симфонию «Жигер» Г. Жубановой, Третью симфонию Ю. Юзеляпова и многие другие).

Сегодняшний день узбекской симфонической музыки мало похож на вчерашний. Два полюса обозначают крайние точки ее истории: скромные обработки В. Успенского с их сознательным самоограничением, максимальной подчиненностью букве узбекского фольклора, и монументальные симфонии М. Таджиева, который свободно оперирует народным материалом и у которого национальное — в самых формах мышления, мировосприятия, в самой сути индивидуального творческого замысла. А между ними — многообразие «промежуточных» этапов, отражающих ту или иную стадию становления национального стиля. Именно потому, что творчество художника всегда обусловлено современной ему эпохой, общим уровнем развития национальной культуры, было бы нелепо порицать, например, В. Успенского за чрезмерную (с сегодняшних позиций) осторожность в подходе к народному материалу, за ограниченность приемов и средств. С другой стороны, и творческая раскрепощенность М. Таджиева — не только его личное достижение, это определенная ступень объективного историко-культурного процесса.

Однако «стилевой спектр» (Ю. Суровцев) узбекской симфонической музыки велик не только во временной, исторической перспективе, он достаточно широк и применительно к конкретному периоду — концу 60—70-х годов. С одной стороны, здесь продолжают жить старинные национальные формы, как бы возрождаемые для новой жизни из глубин монодийной практики музцирования, с другой — различные виды симфонических жанров, не имеющих адекват в узбекской

традиции. С одной стороны, продолжают «действовать» традиционные средства композиторской техники, выработанные в музыке классической эпохи (разумеется, скорректированные специфическими особенностями национального мелоса), с другой — острые, современные, связанные с новейшими музыкальными течениями (к ним, естественно, тяготеет молодежь). Широко также круг явлений мировой музыки, оказывающих воздействие на современный узбекский симфонизм. Еще ощутимы творчески развитые традиции кучкистов (во многом определивших направление ранних этапов), а также Чайковского и Рахманинова, но уже пробудился и активный интерес к искусству Шостаковича, Прокофьева, Стравинского.

Попытаемся конкретизировать высказанные соображения на примере четырех произведений, созданных на рубеже 60—70-х годов. Все они, как нам кажется, в равной мере, но каждое по-своему, представляют национальный стиль современной узбекской симфонической и определенной линии вокально-симфонической музыки. Это — поэма «Касыда Алишеру Навои» М. Бурханова, поэма «Истадим» («Желал бы я») Н. Закирова, симфонический цикл «Самаркандские рассказы» И. Акбарова и Третья симфония М. Таджиева¹. Произведения эти созданы авторами, различными как по возрасту (Акбаров, Бурханов — старшее поколение, Закиров, Таджиев — молодые), так и по творческим индивидуальностям; они охватывают разные жанровые типы: два первых — разновидности вокально-симфонической поэмы, «Самаркандские рассказы» — циклическое произведение, приближающееся к жанру программной симфонии, сочинение Таджиева — симфония обобщенно-непрограммного плана. Вместе с тем нечто в высшей степени существенное сближает данные произведения, делает их национальную принадлежность совершенно очевидной. Видимо, это и есть то константное, типологическое, инвариантное, которое, если следовать принятой нами формуле национального стиля, составляет его основу, сердцевину. Поэтому и мы попытаемся вначале выявить общее, а затем уже рассмотреть, как оно претворяется в индивидуальных формах.

Применительно к выбранным произведениям хотелось бы говорить не только о единстве корней, но и об их глубине.

¹ Разумеется, эти названия отнюдь не исчерпывают круга интересных произведений узбекской музыки. Но с точки зрения нашей проблематики они, пожалуй, наиболее показательны.

Все четыре опуса так или иначе связаны с древними пластами национальной культуры, с различными «памятниками» прошлого; произведения Бурханова и Закирова — с образом и поэзией великого Навои, сочинение Акбарова — с архитектурными шедеврами Самарканда, симфония Таджиева — с макамами. А все вместе (и величественные ансамбли, и макомы, и газели Навои, и творчество наших современников-композиторов) соединяется для нас в стройную систему национальной культуры, пронизанную тончайшими и многообразными внутренними связями. Собственно, тесные контакты узбекской советской музыки со всей духовной национальной культурой ощутимы и на предыдущих этапах развития симфонизма. Многие произведения были вдохновлены творчеством видных писателей, поэтов (Фуркат, Хамза, Айни), шедеврами древнего зодчества Бухары, Самарканда. Не говоря уже об огромной роли в формировании национального стиля творений Навои, чье воздействие выходит далеко за пределы конкретных музыкальных произведений, отразивших художественный мир великого поэта (здесь можно провести аналогию с макамами, строгая и возвышенная образность которых, как и музыкально-стилистические средства, нашли частичное претворение и в тех сочинениях, где макамы как таковые не используются).

В поисках оригинальной, убедительной драматургии авторы обращаются к опыту национального прошлого, возрождая некоторые элементы старинных жанров, вплавляя их в контекст нового, синтезируя с формами профессионально-музыкального искусства. Так, в произведении М. Бурханова ориентация на исконно-традиционный музыкально-поэтический жанр отражена даже в самом названии — «Касыда» (что означает — хвалебная песнь, ода). В «Истадим» Н. Закирова воскрешается тип выразительного, гибкого, национально-характерного речитатива, воссоздающего манеру распевного чтения газели, а также закономерности развитого песенно-лирического жанра — ашула. В «Самаркандских рассказах» И. Акбарова музыка медленных частей окрашена тонами макомной лирики. В Третьей симфонии М. Таджиева макаменные принципы уже «режиссируют» всем ходом драматургического развития. Можно, следовательно, утверждать, что данные авторы ищут симфонические формы, крепко опираясь на коренные традиции. С этой точки зрения знаменательно явное преобладание различных типов лиризма, и главное качество лирической эмоции — очень характерный оттенок «внелично-

сти», некоей объективированности, словно авторы постоянно соотносятся со специфическими нормами традиционного музицирования, невольно контролирующими индивидуальное самовыражение (не сказывается ли здесь подспудное ощущение собственной причастности к многовековой традиции анонимных творцов народно-профессионального искусства, для которых сила канона была, как известно, почти непоколебимой?).

Еще одно качество, преемственно воспринятое от национального музыкального наследия, — своего рода культ мелодии, исходя на нее как на главнейшее, неизмеримо важное (а в прошлые «монологичные» эпохи — и единственное) средство музыкального выражения (аналогично тому, как в некоторых других видах национального искусства, например, в книжной миниатюре, в архитектурном орнаменте доминирует линия, рисунок, обостренное ощущение их красоты). Вероятно, отсюда и такая особенность всех названных сочинений, как преобладание стабильных мелодических пластов, интонационная насыщенность фактуры, избегание общих форм движения, нетипических образований.

Национальное прошлое для композиторов — те глубинные начала, откуда плут пути и к современному гуманистическому мировоззрению: всех объединяет безмерное уважение к культурному наследию, воспринятому авторами как личное, собственное богатство, которое наводит человека на гордость, помогает бороться за светлые идеалы социалистической действительности и утверждать их. Символичны в этом плане слова самого Навои, которые акцентируются в «Касыде» Буухаюва и во многом определяют высокий пафос музыки:

Если человек ты, не считай человеком
Того, в чьем сердце нет забот народных.

Столь же актуально и содержание газели Навои, воплощенной в музыке Н. Закирова, — поиск идеала, стремление к совершенствованию мира, человеческой личности, жажда духовного общения. Основная идея «Самаркандских рассказов» Н. Ахбарова — увязать в одно гармоническое целое прошлое и настоящее великого города. И, наконец, широкое полотно эпико-лирического повествования М. Таджиева вобрало в его поэтическое чувство истории, и ощущение могучих перспектив национального развития.

Но единство национальных истоков, порождающее общие черты в данных сочинениях, ничуть не мешало их индивидуальному своеобразию.

«Касыда Алишеру Навои» (на текст А. Арипова, русский перевод Д. Рашидовой), предназначенная для солиста-баритона, хора и симфонического оркестра, в полной мере отражает особенности творческого почерка М. Бурханова¹. Это — один из немногих узбекских композиторов, обладающих ярко выраженным собственным стилем, которому он остается верным от первых сочинений до сегодняшних. Удивительно органическое срастание с национальным элементом, которое демонстрируют произведения Бурханова². Неподдельная искренность, склонность к лирико-психологической углубленности, равновесие между замыслом и средствами его воплощения, стройность формы в соединении с самобытностью интонационного строя отличают музыку данного автора. Замечателен его мелодический дар. Может быть, поэтому наиболее сильной стороной бурхановских произведений являются приемы экспонирования тематизма, яркого, выразительного, пластического, вопросы же развития как бы отступают на второй план. Для художника-министратора, к типу которого принадлежит, на наш взгляд, Бурханов, это вполне естественно. Ему свойственно острое чувство: музыкального времени, умение извлечь максимум выразительности из простейших средств. Характерна в этом отношении и «Касыда», в компактной форме которой заключено емкое, значительное содержание.

Композиция строится из последовательности небольших тематических образований, различных по типам фактуры: вступительный пласт оркестровой ткани, насыщенной переливами красочных натурально-ладовых гармоний; хоровой «унисон» макровой реминисценции, подчеркивающей возвышенный характер музыки; плотные вокально-оркестровые вертикали гимнического склада; специфически-национальный речитатив певца; вальсообразные построения средней части с более подвижной и легкой фактурой — все это органично

¹ См. подробно в ст.: «На музыкальной перекличке 15 республик», раздел «Узбекистан». — Сов. музыка, 1969, № 1.

² «Исключительная природная одаренность автора, — пишет Т. С. Вызго, — позволяет ему очень свободно обращаться с народнопесенным материалом. Бурханов волею использовать попевки, ритмы, интонации народных песен, волею видоизменять традиционные обороты или вводить новые — его музыка всегда сохраняет стилевое единство, яркую национальную характерность и всегда — индивидуальное своеобразие». Вызго Т. Культурная изоляция или взаимообогащение культур? — Сов. музыка, 1971, № 9, с. 39.

вырастает в единое целое — песнь, обращенную к великому поэту.

Миниатюризм, свойственный мышлению композитора, сказывается и в методе «конструирования» тематизма. Так, беря за основу фразу из макома «Наво» («Сарахбор»), композитор не растягивает ее во временной протяженности (как это делают, мы увидим, некоторые его коллеги), а напротив, оформляет до темы-тезиса, придавая черты структурной завершенности, афористической яркости. С этой целью Бурханов замыкает четырехтактовую цитату, извлеченную из макомной мелодии, собственной фразой, уравнивающей первую, в результате чего образуется законченное десятитактовое построение (приводим партию хора):

М. Бурханов. «Касыда»

1 (Andante con larghezza)

Показательна и экспозиционная устойчивость гармонического языка. Она проявляется в протяженности комплексов, в повествовательно-неторопливой их смене, почти всегда метрически подчеркнутой, в отсутствии модуляционных переходов.

Однако некоторые качества «Касыды» позволяют рассматривать ее в контексте именно симфонической музыки. Мы имеем в виду стремление к сквозному развитию, большую, чем в каком-либо произведении автора, широту дыхания, тенденцию к обновлению образов. Отсюда — явление динамизации реприз, совпадающих с кульминациями: местной (внутри средней части) и общей — в репризе всей сложной трехчаст-

ной композиции. Интересно отметить, что в большой, напряженной волне нарастания, ведущей к центральной кульминации, своеобразно сочетаются элементы обычной разработки (вычленения, секвенции, имитации) с закономерностями развертывания национального мелоса, а именно — с отсутствием прямолинейного восхождения, движением относительно крупными пластами, свободным секвенцированием неравных по величине, но равноправных по смыслу звеньев.

Национальное ярко выступает в «Касыде» и в изображении приемов традиционного народного музицирования (унисон, имитации наигрыша ная в прологе и ритмов нагоры в коде), в особенностях инструментовки (колоритные тембры узбекского сато и афганского рубаб, дополнительно введенные в симфонический оркестр), и прежде всего — в самой образной структуре. В этой связи «Касыда» показательна и как «современенный» старинный национальный жанр, раскрывший в новых условиях свои потенциальные содержательно-смысловые возможности. Из хвалебной оды, воспевающей, по традиции, «великих мира сего», из восхваления, обращаемого, как правило, к частной персоне, «Касыда» Барханова пересмыслена в гимн человеческому гению, разуму, гуманизму и потому адресована огромной аудитории. Столь любопытная жанровая модификация оказалась возможной лишь на основе интенсивнейшего синтезирования с жанрами профессионально-многоголосной музыки, в частности, поэмой, на базе творческого усвоения опыта русской классики. Общая стройность и гармоничность звучания, симметричность, уравновешенность формы, отточенность деталей, широкое использование натурально-ладовой гармонии, типичные приемы динамизации репризы — все это имеет корни в русской классической традиции. Уместно добавить, что аналогичными тенденциями отмечено и другое произведение Бурханова, правда, совершенно иного содержания — «Марсия», созданное к 30-летию Победы над фашистской Германией. Снова название отражает традиционный музыкально-поэтический жанр, близкий к плачу, причету. Однако жанр бытового обряда трактуется как величавый реквием памяти погибших героев, выражение всенародной скорби. Не случайно «Марсия» стала «частью» церемонии открытия мемориала, установлено на центральной площади Ташкента. Кстати, стремление возродить для новой жизни исконно национальные жанры типично для современных советских культур. Можно вспомнить плодотворный творческий эксперимент Г. Жубановой —

локальную трансформацию инструментальных казахских кюев (в связи с драматургическими задачами радиооперы «Курмангазы»). Она же предлагает интереснейшие примеры и новой инструментальной трактовки кюев, создав на их основе симфонию «Жигер»¹. Вспомним и блестящие ритмические композиции М. Кажлаева, которые в себя вобрали опыт национально-традиционного исполнительства на ударных и т.д.

Новые грани традиционного, но иначе, нежели у Бурханова, раскрываются в поэме «Истадим» Н. Закирова. Это произведение также непосредственно вдохновлено стихами Навои. Но если у Бурханова музыка обращена во вне, будучи эпической песнью, народным славлением, то здесь, напротив, углубление в мир внутренних переживаний. Отсюда и более скромные исполнительские средства: солист (баритон) и симфонический оркестр, роль которого здесь чрезвычайно велика.

Содержание газели «Истадим» — размышление о невозможности достичь счастья, о несовершенстве мира, поиски любви и верности, тщетность этих поисков, обреченность на одиночество. Неслучайно в партии баритона «ключевое» слово «истадим» («Желал бы я»), воплощенное в горестно нисходящей кадансовой фразе, периодически возвращается (в полном соответствии с особенностями национального формообразования), усиливая лирико-философскую интонацию произведения, строгость и возвышенность его образного строя.

Отвечая на вопрос о том, в чем он видит причину своей творческой удачи (а именно так была оценена поэма на молодежном пленуме Союза композиторов Узбекистана в декабре 1975 года), автор отметил факт активного использования в музыке «Истадим» компонентов национальной традиции: самого жайра ашула, высокой национальной поэзии, а в ритмическом плане — усуля (специфической ритмоформулы ударных, обычно сопровождающей песенную мелодию). Но естественно, что Закиров — один из ищущих и творчески инициативных молодых композиторов — не просто воспроизводит традиционные элементы. Он прочитывает прекрасную газель Навои глазами современника XX века, подчеркивая ее высокий гуманистический пафос, обостряя выразительность, выявляя глубину, перспективу. В результате ком-

¹ См.: Трёмбовельский Е. О цитировании и национальной сути. — Сов. музыка, 1973, № 3.

позитор достигает двух, казалось бы, несовместимых целей: акцентирует специфически национальные формы и в то же время обнаруживает их более широкий, общезначимый характер.

И здесь в качестве главного выразительного средства выступает мелодия. Но если у Бурханова преобладали песенные интонации, то Закиров (в связи с иными образно-содержательными задачами) опирается на гибкий речитатив, отражающий и типично восточный стиль распевного чтения стихов, и монологический характер высказывания, столь распространенный в современной музыке. Отсутствие развитой кантлены полностью компенсируется интонационной содержательностью речитатива, выразительность которого в свою очередь обуславливается тонкими ладовыми переживаниями (игра эолийско-фригийскими «близками»), а также свободой и раскованностью метроритма.

Интересна и другая особенность: если мелодика Бурханова сопровождается, как правило, благозвучной гармонической вертикалью и образует с ней единое целое, то в музыке Закирова действуют более специфические, откровенно «монодийные» принципы. На протяжении всей пьесы господствует горизонтальная мелодическая линия, причем именно традиционно-монодийного плана: в качестве основного формообразующего метода последовательно выступает сольное интонирование на фоне неизменного усуля. Начинается музыка с длительного солнрования баритона (в октаву с английским рожком), следующее соло — протяженная мелодия флейты, в дальнейшем дублируемая фаготом (через две октавы) и т. д. Таким образом, монолог реализуется и вокальными, и инструментальными средствами, которые продолжают начатую певцом единую линию медитативной философской лирики. В то же время композитор отходит от традиционных национальных прообразов (жанров катта ашула, ашула), где все решают эволюционные накопления, исподволь подводящие к кульминации — ауджу, и совершенно отсутствуют приемы внутреннего контрастирования. Печально-сдержанный тон «монодийных» мелодических пластов «Истадим» эпизодически и неожиданно разрушается вторжениями «инородного» материала — туттийными взрывами оркестра. Этот своеобразный «кризисный момент» выражен через фактуру: вначале монодийное изложение сталкивается с подчеркнuto аккордовым, вертикальным образованием (пример 2 а), во второй раз со стреттой (пример 2 б), наконец, третий раз,

в кульминации, с более развернутым фрагментом, соединившим в своей ткани и аккордику, и полифонические сплетения голосов (пример 2 в):

Н. Закиров. «Истади»

2a (Moderato)

f

Соло

Даль не... где... там... то... что... и... там... мор...

Пiano

и... там... мор... там...

2 Più mosso

36

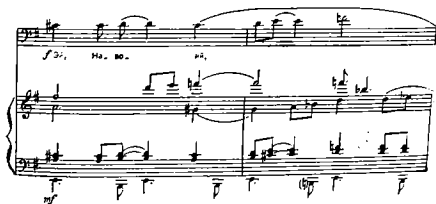
p

Т. (V)



Н. Закиров «Истадим»

24



В этом отношении «Истадим» вызывает некоторые ассоциации с симфониями Г. Канчели, в которых «тягучие» линии поэтической лирики перебиваются взрывами, а медленное накопление энергии сменяется диким порывом, стихией движения¹.

¹ Тертерян А. Гня Канчели. — В кн.: Музыка республик Закавказья. Тбилиси, 1975, с. 334.

Очень важно подчеркнуть, что этот новый драматургический прием, казалось бы, совершенно несвойственный узбекской музыке — прямолинейно обнаженный контраст-сопоставление — в данном контексте становится художественно-убедительным, усиливая экспрессию монодии, драматизируя форму, делая ее более созвучной времени¹.

Таким образом, в музыке поэмы некоторые монодиальные принципы формообразования не только воскрешаются, но и «исследуются» на предмет обнаружения новых граней их драматургических возможностей.

В отличие от М. Бурханова и Н. Закирова, тяготеющих к использованию вокальных элементов в симфонической музыке, Н. Акбаров и М. Таджиев значительно более «инструментальны» и по складу дарования и, как следствие, по кругу разрабатываемых жанров.

Первой большой творческой удачей И. Акбарова явилась симфоническая поэма «Памяти поэта» (1954), которая посвящена трагически погибшему от рук религиозных фанатиков Хамзе². И это, по-видимому, по многом определило дальнейшую судьбу композитора: творческий путь Акбарова последовательно и целеустремленно ведет от первых юношеских сюитных циклов через поэмы и инструментальный концерт к наиболее крупному, зрелому сочинению — «Самаркандским рассказам» (своего рода симфония). Это сочинение обобщает разные линии симфонической музыки Акбарова: эпико-драматическую («Памяти поэта», «Эпическая поэма») и картинно-изобразительную, лирико-пейзажную (симфонические картины «Почта»). В «Самаркандских рассказах» ощутимы и эпическая повествовательность, величавость образов, написанных крупным мазком, и тонкая звукопись лирических фрагментов.

Как и произведения, рассмотренные ранее, данное сочинение так же типично для его автора с точки зрения подхода к национальному. В отличие от Бурханова и тем более от За-

¹ Уместно, думается, вспомнить в этой связи очень верное наблюдение Г. Орджоникидзе о том, что, если «качества музыкальной выразительности [...] обусловлены решением художественной задачи [...]», весь комплекс «специфических и неспецифических черт расшифровывается как национально-характерное, как органическое проявление национального стиля». Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке с. 157.

² Данное произведение подробно анализируется в работах Н. Юденич, Т. Вызго и И. Вызго-Ивановой.

кирова, Акбаров с первых же творческих шагов тяготеет к более общим источникам интонирования. Ему свойственно не столько подчеркивание специфического, своеобразного, сколько, напротив, выявление более нейтральных зон фольклора, опора на то, что Г. Орджоникидзе называет «школами, способными адаптировать привнесенный извне материал». И здесь, возможно, сыграла роль постоянная работа композитора в симфоническом жанре, ориентация на симфонический тип тематизма, сглаживающего локально-этнографические контуры, сглаживающего национальный акцент исходного материала. Поэтому для мелодики Акбарова не характерно культивирование сугубо специфического в национальном мелосе, наоборот, он отдает явное предпочтение чертам, которые как бы идут навстречу инструментальной стилистике избранных композитором жанров с их программной направленностью, эпико-драматическим складом образности.

Аналогичные тенденции прослеживаются и в формах тематического развития, в которых национально-своеобразное незаметно и органично смыкается с более общими, традиционно-симфоническими приемами (органично, поскольку по возможности на всех этапах сохраняется связь с первоначальной интонационностью). Вообще надо подчеркнуть, что если у Бурханова наиболее яркими компонентами творчества служат, как мы пытались показать, тематизм, формы его экспонирования, то ценным качеством музыкального мышления Акбарова является способность к развитию тематизма, широта дыхания, свободное владение средствами, усвоенными из опыта мировой симфонической музыки, владение оркестром. Неслучайно именно с его творчеством, по справедливому замечанию Т. Вызго, связано становление культуры симфонического мышления в республике¹.

Все эти особенности полностью проявились в «Самаркандских рассказах», посвященных 2500-летию Самарканда и, естественно, связанных по замыслу с его историческим прошлым. Импульсом для творческой фантазии композитора послужили впечатления от памятников зодчества, что отразилось в названиях частей: I — «Биби-Ханум», II — «Регистан», III — «Медресе Улугбека», IV — «Шахи-Зинда», V — «Гур Эмир». Однако музыка здесь не столько живописует

¹ Вызго Т. О национальном и интернациональном в узбекской музыке. — В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве. М., 1974. с. 175.

конкретные события из истории Самарканда, сколько передает общие настроения, навеянные созерцанием уникальных старинных шедевров. Отсюда и обобщенность характера образов, трактовки программности. Именно эта обобщенность содержания в соединении с такими качествами, как органичность развития, развернутость частей, цельность замысла приближают «Самаркандские рассказы» к жанру симфонии.

Глубоко продумано и соотношение самих частей, которые располагаются по принципу образного и темпового контраста.

Наиболее весомы (и в количественном, и в качественном отношении) медленные части, в которых ощутимо дыхание макомной углубленной лирики. Тем интереснее, что это воздействие не приводит к однотипности тематизма и форм его развертывания. В каждой из трех медленных частей лирико-философская образность раскрывается по-своему — в разных мелодико-тематических типах, в неодинаковости приемов развития. Так, «Биби-Ханум» основана на выразительной, короткой, структурно оформленной теме, печально и одиноко звучащей (ее поначалу интонирует валторна на фоне квартовых созвучий *pizzicato* струнных, арфы, фортепиано). Собственно, все *Andante* представляет собой цепь медленно сменяющихся тембровых вариантов темы, создающих в совокупности атмосферу спокойствия, застылости. Принцип остигатных вариаций при сохранении структуры и целостности мелодии выдерживается на протяжении всей композиции.

Третья часть («Медресе Улугбека») разворачивается как содержательный лирический диалог: тема звучит у солирующих деревянных (английский рожок, кларнет, бас-кларнет), ей отвечают выразительные мелодические фразы струнных. В целом возникает образ углубленного размышления, не лишённого субъективного оттенка (этот штрих создается благодаря теплему эмоциональному тону партии струнных).

Наиболее «макомна» по окраске материала четвертая часть, — «Шахи-Зинда», воссоздающая величественный облик мавзолеев-усыпальниц. Отсюда — строгое, торжественное, почти молитвенное настроение. Отсюда же и особая роль полифонического развертывания. С самого начала мы слышим два выразительных мелодических пласта: первые скрипки и контрабасы — виолончели (часть начинается струнный квинтет):



Как и в других частях, мелодика здесь опирается на выразительность рельефных секундовых интонаций, опевающих ладовые опоры — черта, типичная для традиционных лирических жанров. Явно ощутимы национально-характерные приемы и в развитии мелодии, особенно на начальных этапах (зонность, переменность ладовых опор, свободный вариантный повтор). Затем композитор постепенно динамизирует звучность, вычленив и преобразуя отдельные звенья мелодии, уплотняя фактуру. При опоре на полифонический склад изложения, столь отвечающего благородно-возвышенному облику данной пьесы, автор гибко использует и гармоническую вертикаль. Он не обнажает мелодическую горизонталь (как Закиров и, мы увидим, Таджиев), а наоборот, постепенно прижимает ее к остальным «этажам», словно распределяя на них энергию, аккумулируемую самой мелодией. Иначе говоря, отталкиваясь от национальных принципов изложения материала, Акбаров подчиняет их затем логике симфонического развития, требующей ясного осознания граней и функций разделов. Характерны, например, перелом фактуры, учащение тембрового ритма, указывающие на поворот от экспонирования к развитию. Можно сказать, что обобщенно-симфонические методы развития оказываются как бы сильнее специфического, вбирая его в себя, формируя новый сплав. И это, мы убеждены, по-своему доказательно и органично.

Обратное в известной мере соотношение общего и национально-характерного составляет суть эстетической позиции М. Таджиева. У него ведущим оказывается национальное начало, заставляющее работать на себя традиционно европейские приемы и средства, обращающие в «свою веру» мощный фактор симфонической драматургии.

Его пять симфоний последовательно и упорно развивают одну тенденцию (естественно, в особой для каждогоopus-форме). Тенденция эта заключается в стремлении перекинуть мост между симфонией и макомами, продлить монодийную традицию в новых условиях, мобилизуя, с одной стороны, забытые действительные средства современного симфонизма, с другой — выразительные ресурсы самой монодии. Она ярко обрисовывается в Третьей симфонии, посвященной 50-летию образования СССР¹.

Многие роднит Третью симфонию Таджиева с его же Первой, с симфонией «Наво» М. Махмудова: ориентация на профессиональные жанры традиционного наследия, особая роль лирико-философских частей (первой и третьей), строгость и сдержанность общего колорита. Но здесь ставятся и новые задачи: дальнейший отход от жанровой тематики, углубление в психологическую сферу, обострение драматургии контрастов.

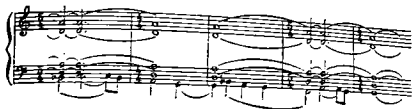
Первая часть (первый раздел) — Adagio — медлительное развертывание сосредоточенной мелодии (бас-кларнет), близкой по характеру и типу движения образцам традиционного лирического мелоса².

М. Таджиев. 3-я симфония «I



¹ Третья симфония была оденена музыкальной общественностью республики (да и центральной прессой) как принципиальная удача узбекского симфонизма, открывающая новые перспективы развития.

² Ощущается явная общность с классической «макомной» мелодией «Сегох».



Вторая тема, выразительная и проникновенная, с чуть более светлым оттенком (струнные):

М. Теджнев. 3-я симфония, I ч.



Каждая из этих тем в процессе развития приходят к своей патетической кульминации, возникающей в результате незаметных преобразований. Однако в целом атмосфера философски окрашенной лирической образности сохраняется надолго — вплоть до центрального остродраматизированного контрастного эпизода, открывающегося экспрессивным монологом трубы (на фоне тремолирующих струнных):

М. Теджнев. 3-я симфония, I ч.



На гребне волны мощно и ярко вступает преобразованная, насыщенно звучащая первая тема. Спад напряжения, и мы вновь слышим ту же тему, но уже в иной, мягкой и нежной звучности. Вслед за ней, в аналогичной эмоциональной окраске появляется отголосок второй темы.

Таким образом, здесь обнаруживаются оба известных музыкальной практике принципа достижения контрастов: эволюционный, обусловленный накоплением постепенных изменений¹, и «скачкообразный», характеризующийся резким переломом музыкального процесса (не случайна двойственность в темповом обозначении первой части: *Adagio. Allegro*, подчеркивающая своего рода двухчастность общей композиции).

Чрезвычайно интересно, что подобный драматургический замысел реализуется в форме, близкой в равной мере и сонатной, и специфически национальной, традиционной и в одинаковой мере удовлетворяет логике каждой из них.

Столь любопытное совпадение (если вообще можно говорить о совпадении — ведь здесь действуют вполне осознанные связи, в свою очередь глубинно обусловленные) объясняется прежде всего отбором средств симфонического развития. И на этом пути, что особенно важно подчеркнуть, происходит как бы открытие Шостаковича, чей симфонический метод оказывается максимально близким природе национального мышления². Надо сказать, что воздействие Шостаковича на современный узбекский симфонизм вообще чрезвычайно велико. Оно проявляется в разной мере, в разной форме у таких авторов, как И. Акбаров, Т. Курбанов, М. Махмудов, Д. Сайдаминова, Р. Абдуллаев и другие. Ощутимо влияние советского классика и в произведениях иных жанров: в опере («Дуэль» Н. Закирова), фортепианной музыке («24 прелюдии и фуги» Г. Мушеля), в музыке для камерного ор-

¹ Отметим в этой связи наблюдения крупных советских теоретиков. «Средства драматизма — в средствах напряженной лирики» (В. Цуккерман); конфликт «может проявляться не только в открытом столкновении контрастных образов, но также через интенсивность и напряженность тематического развития (разрядка моя. — Н. Я.) как в однотемном произведении, так и в произведении, основанном на неантагонистическом тематическом контрасте» (В. Бобровский).

² Эта проблема затрагивается автором в статьях «Вбирать в себя все лучшее» (Сов. музыка, 1976, № 9) и «Основные тенденции развития узбекской симфонической музыки» (В кн.: Узбекская музыка на современном этапе, Ташкент, 1977).

кестра (Поэма памяти Д. Д. Шостаковича М. Махмудова, произведение в аспекте данной проблемы символическое).

Возвращаясь к симфонии Таджиева, отметим, что здесь подобная тенденция обнаруживает себя в использовании принципа «крупного контраста» между исторопливой сосредоточенной экспозицией и быстрой, динамичной разработкой; в общем облике тематизма с напряженным ладовым колоритом, гибкой метрикой; в характерном соотношении тем: углубленной, медленно разворачиваемой сфере главной партии с ее полифонически-линейной фактурой противопоставлена более светлая, подвижная побочная партия, опирающаяся уже на гомофонно-гармонический склад изложения.

Сонатность, воспринятая от Шостаковича, как бы накладывается на иную, специфически национальную форму — форму классической инструментальной мелодии «Сегох» (именно от нее, как уже отмечалось, интонационно отталкивается композитор). Три основных раздела первой части симфонии («вытянутая» экспозиция, разработка и примакающая к ней реприза) в силу особенностей их внутреннего строения отражают в общих чертах своеобразную структуру узбекской традиционной пьесы, близкую двухчастной репризной форме (медленный, очень протяженный лирический первый раздел, оживленный второй и маленькая реприза). Не отсюда ли столь явное смещение привычных пропорций и в первой части симфонии: необычная развернутость экспозиции, которая по масштабам превосходит разработку и репризу, вместе взятые? Такая структура «затушевывает» сонатные контуры¹, приближает композицию к трехчастной с сокращенной репризой или, еще точнее, двухчастной репризой, весьма распространенной в узбекской музыке (по типу «аава»).

Естественно, что здесь, в условиях симфонии, подобные «составляющие» значительно развиты и драматургически заострены. Особенно это касается «серединки» — разработки, которая, несмотря на лаконичность, является областью напряженной борьбы, зоной общего кульминирования (своего рода «катта аудж») ². Начинается эта кульминационная зона резким воинственно-патетическим монологом трубы на инто-

¹ Неслучайно, по первому впечатлению форма эта была воспринята как несонатная (см. ст. Т. Выго и Н. Янов-Яновской в сборнике «Творчество». М., 1976, вып. 2, с. 245).

² Сходное явление отмечает Д. Дараган, анализируя Концерт-поэму для скрипки с оркестром туркменского автора Р. Аллаярова (Живая связь времен. — Сов. музыка, 1974, № 6, с. 37).

ниших основной темой, завершенность которого подчеркнута напряженным ритмом, импрессионной свободной метрикой (без тактовых черт), речитативно-декламационным напевом мелодии, по сути специфически национальными мотивами, специфическим ладом. Подобности и другое, хотя темпа и не интуитивно, по данную кульминационную точку автор помещает в третьей четверти формы (и называет форму до «и»), что также согласуется с глубинными закономерностями национального формообразования. «Значение третьей четверти и архитектурно-песни весьма высоко, ищет Т. С. Цыган. Это место возможных изменений, связанных с обострением динамического напряжения. Здесь находится точка золотого сечения» «и в же третьей четверти должна рассматриваться как «конец золотого сечения», куда обычно попадает центральная кульминация произведения».

Для узбекской народной песни выделение третьей четверти формы — явление типичное. Этим обусловлена распространенность двухчастной репризной формы...¹

Также сознательно усиливает и симфонии такую особенность национального формообразования, как **ограниченность, обособленность** ладжа (явление и а мудд, когда и ладже появляется мелодическое построение из другого мажорного цикла), добиваясь максимального контраста (на «фоне» интонационной общности). Этот момент подчеркнут здесь и резкой смелой темпа — *Allegro*. В результате эмоциональная выразительность эпизода становится выпуклой и яркой. После насыщенной и возбужденной звучности особенно впечатляет возврат к изначальной образности, ее спокойствие и тонкий лиризм. В первой части симфонии, следовательно, своеобразно совмещаются признаки сонатности и национально-специфических композиционных приемов, что рождает в итоге новое качество: сонатную форму, но сохраняющую очертания традиционной для узбекской музыки двухчастной репризной.

Подобная совместимость генетически различных конструктивных принципов обнаруживается и в других частях симфонии. Например, лежащая в основе второй части лирически-печальная народная песня («Овозинг сенинг») модифи-

¹ Вязго Т. О принципе золотого сечения в связи с некоторыми особенностями формообразования узбекской песни. — История и современность. М., 1972, с. 299. В приведенном отрывке автор статьи цитирует книгу Л. Мазеля и В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений», М., 1967, с. 458.

привнеси и первую, симфоническую, сферическую. Но здесь, помимо ходячей по фольклорному лирическому-романсическому началу в развитии, заметен разрыв, а именно, сдвиг акцента на романсизацию, подмечены и претворены в композицию (ими обусловлены принцип дифференциации и структуры пьес). В третьей части — новый жанровый «диффузия» — типично романсизованная лирическая целостность сочетается с чертами скорбной маршевости, драматичности, сферическими медленными разделами симфонических циклов. Сдержанный же лирический фанатизм интересен опосредованно претворенной тапчовальностью. Сложна по своему профилю основная тематика, связанная с оборотами народной бытовой танцевальной жанрики, она в то же время приобретает обобщенно инструментальный, академический облик.

Если говорить о цикле симфонии в целом, то на первый взгляд он традиционен: первая часть *Adagio*, вторая — *Presto*, Третья — *Andante*, четвертая — *Allegro*.

Однако сохраняя внешнюю конструкцию классического четырехчастного цикла, автор по сути подвергает ее интуитивной перестройке. Ввиду того, что драматургический акцент падает на медленные части (первую и третью), четкие, быстрые части при всей самостоятельности их образного строя воспринимаются как эмоциональная разрядка. В результате происходит как бы непарная группировка внутри целого (первая и вторая, третья и четвертая части), разделяющая четырехчастную композицию на два двухчастных «микроцикла». Это важно отметить с точки зрения глубинных связей с национально-традиционной цикличностью (в узбекской монодической музыке широко распространены двухчастные объединения пьес, сочетающие лирическое размышление и танец), которая выступает здесь на «фоне» нормативного четырехчастного симфонического цикла, отнюдь не лишая его цельности.

Заметим, что идея двухчастных циклов пронизывает многие произведения узбекских композиторов. Чаще всего она выступает в скрытом виде (в рамках сложной одночастности — таковы Концерт для виолончели С. Джалила, Концерт для альта Х. Рахимова). Но наиболее яркое и открытое воплощение эта тенденция получила в камерном инструментализме. Так, своеобразный цикл «Мухаммас и Уфар», созданный М. Махмудовым, представляет серию двухчастных циклов, состоящих из медленной (Мухаммас) и быстрой (Уфар) пьес и преломляющих некоторые черты маховой музыки.

В симфонии Таджиева проявляется и другое качество, воспринятое от классической традиционной музыки и уже знакомое нам — ощущение мелодии как начала всех начал. Но проявляется оно оригинально, по-своему. У Бурханова самоценность мелодии вызывала, как мы видели, стремление обогатить ее всеми остальными компонентами многоголосной ткани, действующими однонаправленно, в полном согласовании с обликом самой мелодии (т. е. параллельное использование музыкально-выразительных средств). У Акбарова тот же принцип однонаправленности средств в поддержку мелодии, но уже в движении, поскольку его внимание сосредоточено на фазе развития. Закиров реализует идею главенства мелодии, «возвращая» монодийные приемы — солирование ведущего голоса и усуль, воплощенные в звучании симфонического оркестра. Близок к этому решению и Таджиев. Но он находит собственные варианты. Композитор тоже стремится обаять именно мелодическую линию, оттенить ее свободно-вариантное развертывание (в этом аспекте понятно и пристрастие Таджиева к однотембровым оркестровым пластам, к протяженным, стабильным темброво-регистровым краскам). Однако мелодическая линия у него нередко противостоят диссонирующей гармонии, роль которой в симфонии скорее фоническая, сонорно-кolorистическая, нежели функциональная. Контраст между острой, прямой гармонической вертикалью (усложненная тоника, аккорды с внедренными тонами) и «автономной» мелодической линией, словно независимой от этих опор, — вот прием, благодаря которому и обостряется собственно мелодическая выразительность, и достигается своеобразие общего колорита.

Итак, на примере четырех рассмотренных произведений мы можем еще раз убедиться в том, что национальный стиль — всегда стиль индивидуальный (не случайно музыковеды акцентируют мысль о роли творческой личности в данном процессе)¹. Но, думается, сказанное не означает, что любой яркий авторский стиль полномочен представлять стиль национальный. Эти понятия совпадают только тогда, когда глубока национальная почвенность художника, неразрывны его связи с народным искусством. В данном плане авторы, с которыми мы познакомились (Бурханов, Закиров, Акбаров, Таджиев) вполне «представительны», все они и каждый в от-

¹ См. об этом цит. выше работы Н. Шахназаровой, Г. Орджоникидзе.

дельности демонстрируют национальный стиль узбекской современной музыки.

До сих пор мы стремились показать категорию национального стиля, преимущественно как составное понятие — множество. Поэтому и понадобился экскурс в историю узбекского симфонизма, а затем и более подробная характеристика отдельных явлений одного периода (напомним мысль о «горизонтальной» и «вертикальной» проекциях). Сейчас же хотелось бы акцентировать внимание на том, что национальное проявляет себя в качестве сложного единства (фольклорное — нефольклорное), выраженного через комплекс структурных элементов. Нагляднее всего это можно рассмотреть на примере единичного, конкретного произведения. Вернемся поэтому к Третьей симфонии Таджиева и продолжим начатый разговор, но под новым углом зрения.

Уже анализ драматургии первой части показал, что объяснить особенности Третьей симфонии можно только с позиций синтеза генетически различных композиционных закономерностей: европейского профессионального и национального искусства (наложение сонатности на двухчастную репризную структуру, типичную для узбекских инструментальных пьес). Это показательно и для всех других компонентов музыкального языка симфонии; фольклорное и нефольклорное, общее и индивидуальное не соседствуют, не сосуществуют здесь, а взаимопроникают друг в друга, рождая новое качество (прав Ю. Суровцев, выступая против «методологии двух «н», которая «приводит к толкованию единства — хочешь ты того или нет — как сложения, арифметического суммирования интернациональных и национальных элементов») ¹.

Тот факт, что музыкальная драматургия ярко репрезентирует национальный стиль, говорит о многом: значит, так же выразительны в этом плане и ее отдельные «составляющие», поскольку качества драматургии обуславливаются всем комплексом средств.

Например, интонационно-мелодический строй. Почти весь интонационный материал симфонии извлечен из традиционных истоков. Будь то тематизм фольклорного, в широком смысле, происхождения («Сегох» в первой части, «Овозинг

¹ Суровцев Ю. К проблемам интернационализации в художественной культуре. — В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве, с. 13.

сеннинг» — во второй, лирическая инструментальная мелодия «Муноджат» в эпизоде финала) или полностью авторский, оригинальный — он всегда глубоко почвен, национален. Но здесь происходит и явное расширение интонационной сферы за счет, главным образом, ладоинтонационных элементов, отражающих воздействие стиля Шостаковича (роль понижающих альтераций, сгущение минорности, включение в традиционную мелодическую систему «нетипичных» интонаций, например, 5—6 такты побочной темы). Любопытен в этом плане и такой момент. Совершенно несомненна макромная широта, «бесконечность» основной мелодии первой части. Однако Таджиев оперирует сравнительно небольшой (9 тактов), структурно завершенной симфонической темой. Плавное повторение ее, незаметно переключая в другие, близкие тембры, варьируя обороты, максимально сглаживая стыки (они совсем не ощущаются), композитор добивается иллюзии непрекращающегося тематического развертывания. Таким образом, мелодико-тематический фактор тоже выступает как слабое национальное стили, выявляющее его и стабильное, и изменчивое начала.

Приемы же развертывания мелоса основаны, как мы видели, на линейном принципе, предопределенном природой самого национального материала. Но линейность, полифонизация ткани — черта, характерная, как известно, для современной музыки вообще. Обратившись к метроритмической стороне, отметим роль импровизационных, свободных, раскрепощенных от регулярной акцентности структур. Что это — проявление национальной характерности или одна из примет современной стилистики? И то, и другое.

Пожалуй, наиболее локальны, специфичны приемы звукоизвлечения, оркестровки, имитирующие своеобразие народного исполнительства. Особенно интересна в этом отношении вторая часть. В проведениях ее основной темы воспроизводятся звучания чанга (соло фортепиано), рубабов (кварто-квинтовые созвучия *pizzicato* струнных), гиджаков (приемы игры *sul ponticello* на струнных), сурная (микст гобоев, английского рожка, кларнетов и высоких альтов) и т. д. Но и эти национально-характерные средства в общем новом стилевом контексте оказываются носителями более обобщенной образности.

Следовательно, каждый из компонентов музыкального стиля, раскрывая национальное своеобразие произведения, отражает его диалектически сложную природу. Воплощает ли,

однако, единство общего и особенного идейно-художественное, образное содержание симфонии? Да, безусловно. С первого до последнего звука произведение Таджиева наполнено национальным мироощущением, воссоздает явления национальной жизни. Эта музыка не могла бы родиться такой без вслушивания в макомы, без впитывания национальной культуры. Вероятно, неслучайны здесь и новые качества лирики, выходящей за традиционные грани самосозерцания, философской непознучимости, уравновешенности на простор более крупных, обобщенных эмоций, и новые свойства танцевальности, выражающей иное, отнюдь не бытовое содержание и смыкающейся с обобщенно-симфоническим типом образности, по-современному действенной. В то же время симфония обращена не только к опыту своего народа.

Таким образом, на примере Третьей симфонии Таджиева можно, по-видимому, сделать вывод о том, что национальный стиль в его конкретном проявлении обнаруживается во всех элементах формы и содержания, причем обнаруживается как неразрывное единство общего и индивидуального.

Рождаясь и формируясь на единой для всех композиторов традиционно-национальной почве, каждый художник идет затем своей дорогой, в зависимости от того, каковы его стилистические ориентиры. Под этим имеются в виду, во-первых, ареал фольклорной зоны — на что, на какие именно пласты традиционной музыки композитор опирается (народная песня, танцевально-инструментальный жанр, развитые формы народно-профессионального искусства устной традиции и т. д.), во-вторых, к какому стилевому направлению профессиональной многоголосной музыки (прошлого или современности) тяготеет тот или иной автор.

Применительно к узбекской симфонической музыке можно, например, утверждать, что круг явлений, входящих в ее сферу, все увеличивается, обуславливая тем самым и разнообразие поисков самого узбекского симфонизма. Здесь в новых стилевых сплавах живут ныне традиции кучкистов (М. Ашрафи, А. Козловский, С. Юдаков), Чайковского (М. Бурханов, И. Акбаров, Д. Закиров), Дебюсси (А. Козловский), Равеля (В. Милов, А. Каримходжи), Рахманинова, Прокофьева (Г. Мушель, Р. Вильданов), Шостаковича, Стравинского (М. Махмудов, М. Таджиев, Р. Абдуллаев, Д. Сайдаминова)¹.

¹ В этой связи чрезвычайно интересной и перспективной представляется задача анализа стиля того или иного крупного художника с точки

Путь воздействий тех или иных традиций, форма их преломления очень сложны, неоднозначны, не прямолинейны. Например, импрессионистические тенденции, обнаруживающиеся в «Симфонических эскизах» М. Махмудова, восприняты молодым композитором, как нам кажется, не прямо от французской музыки, а через сюиту «Лола» А. Козловского (30-е годы).

Или идея противопоставления экспозиции «злой» разработке. Возможно, она пришла к М. Ашрафи (в поэме-рапсодии «Тимур-Малик») и к М. Таджиеву (в поэме «Любовь поэта») не непосредственно от симфоний Шостаковича, а через поэму И. Акбарова «Памяти поэта», впервые в узбекской музыке воплотившего этот драматургический прием.

Важно отметить и такой момент, как факт обратного воздействия узбекского стиля на культуры, вступающие в контакты с ним. Причем по мере того, как этот стиль крепнет, сила обратных влияний становится все более заметной. Не ставя задачи подробного освещения столь важного вопроса, который вполне может стать темой специального исследования, отметим только, что этот процесс прослеживается и на примере взаимодействия культур внутри Узбекистана (как известно, Узбекская республика — одна из самых многонациональных, что находит непосредственное отражение в художественном творчестве). Музыковеды справедливо пишут о двустороннем характере связей русской и узбекской музыки, подчеркивая, что такие композиторы, закладывавшие основы советской музыкальной культуры, как А. Козловский, В. Успенский, Г. Мушель, не только много дали Узбекистану, но и творчески обогатились сами¹. Основываясь на практике последнего времени, можно утверждать, что наряду с магистральной узбекской линией, в республике создаются произведения русской, таджикской, туркменской, азербайджанской, татарской национальной ориентации. Важно, что разнонациональная музыка не только соседствует, но и взаимодействует. Например, черты русского ориентализма, воссозданные в Концерте-поэме для флейты В. Милова, получили

зрения плодотворности его творческого направления для последующего поколения, выявления степени его воздействия, силы порождаемой им творческой волны, перспективности его художественных открытий.

¹ См. кн.: Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970; Вызго-Иванова И. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана. Л., 1974; работы Я. Пеккера и Г. Кузнецовой о Г. Мушеле.

оригинальное преломление благодаря длительному послушиванию автора в природу узбекского мелоса. А в «Симфонии-интонационной» основе азербайджанских мугамов, едва уловимая узбекская окраска усиливает своеобразие колорита.

Интересно и такое обстоятельство: если соотношения фольклорного внутри системы национального стиля подвижны, взаимоперетекаемы, если мера соотношения устойчивого и изменяемого может быть разной (а это прослеживается, как мы видели, и на примерах из узбекской музыки), то одну из граней национального стиля могут представлять, думается, и такие его ответвления, в которых преобладает нетрадиционное, нефольклорное начало (скажем, стилевые линии В. Гиенко, Г. Мушеля, А. Козловского, в которых ассимиляция узбекского элемента осуществляется подчас как бы в контексте системы закономерностей русской музыки). Это представляется важным, поскольку до сих пор вспыхивают споры вокруг того, могут ли быть отнесены произведения данных авторов к местной национальной культуре¹. Выдвигаемая точка зрения, признающая плюрализм художественных явлений, многообразие форм претворения национального, форм соотношения с «нетипичным», позволяет, как нам кажется, расширить рамки национального без ущерба для его сути. Это не значит, конечно, что любая (чисто случайная, внешняя) попытка со стороны какого-либо композитора отразить узбекский элемент автоматически дает автору право на приобщение к национальному стилю. Речь идет о художниках, в творчестве которых узбекское искусство дало свои корни, которые постоянно ищут, серьезно работают в этой сфере.

Обобщая вопрос преемственности, можно сказать, что узбекский народ, имеющий в прошлом лишь устные (народные и профессиональные) традиции, обретает традиции новые, рожденные уже нашей эпохой, эпохой социализма. Позволим себе в связи с этим уточнить одно положение из работы Т. С. Вызго². Рассматривая вопрос об источниках, которые питают узбекскую советскую музыку, автор указывает сле-

¹ На это указывает, в частности, Н. Шахназарова в статье «О динамике национального в музыке». — В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве, с. 129—130.

² Вызго Т. О характерных чертах языка современной узбекской музыки. — В кн.: Музыка и современность, вып. 6, с. 143.

дующие: традиции многовековой культуры самого народа, опыт европейской музыкальной классики, традиции многонационального советского искусства. Но ведь совершенно очевидно, что сегодня мы вправе говорить о четвертом источнике, — новых традициях самой узбекской советской музыки, которые, несомненно, оказывают (вольно или невольно) воздействие на композиторскую молодежь. Например, кристаллизация обобщенно-симфонического тематизма на базе песенно-танцевального бытового мелоса, перевод народно-жанровых элементов в обобщенную инструментальную образность. Или расширение сферы лирики любовно-традиционного характера за счет насыщения ее драматической, подчас трагедийной образностью, углубления философской линии. Все это, столь ярко выраженное, скажем, в поздних произведениях И. Акбарова, М. Таджиева, вызревало постепенно, нащупывалось разными авторами (в симфониях М. Ашрафи, Г. Мушеля, поэмах С. Бабаева и С. Юдакова, симфониях Р. Хамраева и Т. Курбанова и т. д.). Или тяготение к безконфликтной, если можно так определить, экспозиции, перенесение ядра драмы на грань экспозиции и разработки. Эта тенденция пронизывает путь узбекского симфонизма и в известной мере отражает, как нам кажется, драматургический принцип традиционных циклических пьес макомного типа, где сохраняется образно-эмоциональное единство внутри разделов, но отчетливее подчеркивается контраст между самими частями. И другой, связанный с этим момент, — стремление к лиризации первых частей циклических произведений (и цикла вообще), которое столь ярко обнаружилось в симфонии «Наво» М. Махмудова, симфониях М. Таджиева, «Самаркандских рассказах» И. Акбарова, но проявилось уже в ранних симфонических опусах Г. Мушеля¹.

У колыбели новых традиций стояли и Р. Хамраев, и Т. Курбанов (начало 60-х годов) с их стремлением динамизировать симфоническую форму, внести в узбекскую музыку подлинную действенность. Известно, что узбекские композиторы ярче проявляют себя в лирике, выраженное открытой

¹ Правда, истоки были разные. У Мушеля это скорее ориентация на романтический тип сопатности с «обратными» соотношениями партий — лирической главной и более оживленной побочной. У узбекских же авторов — сознательное стремление отразить глубинные свойства национального мышления, национального формообразования. Но тенденция (а возможно, и побудительные причины) были общими (ведь почему-то Мушель избрал именно романтическую сопатность?).

динамики им менее удастся. В симфониях же Хамраева, Курбанова в этом плане намечается определенный сдвиг, музыка целенаправленна и действенна и в то же время сохраняет ясность национальных источников¹.

Давние корни имеет и тенденция жанрового переосмысления усуля, используемого в творчестве узбекских композиторов уже не только в качестве локально-бытового штриха, но и в гораздо более сложных драматургических ситуациях (эта линия прослеживается от «военных симфоний» М. Аш-рафи и концертов Г. Мушеля до «Истадим» Н. Закирова и симфоний М. Таджиева).

Таким образом, можно утверждать, что многие качества, появившись как индивидуальные приметы того или иного автора, становятся затем достоянием всей узбекской музыкальной культуры. Особо хочется подчеркнуть, что на развитие узбекского симфонизма оказывали и оказывают воздействие традиции, складывающиеся в других жанрах узбекской советской музыки. Трудно переоценить роль театральных жанров, помогающих композиторам выработать четкость образного мышления, и узбекской массовой песни — ее в первую очередь коснулись процессы интонационного обновления, что не могло не сказаться затем на качествах и симфонического тематизма. Обладая безграничными возможностями обобщения, симфонизм концентрирует вокруг себя весь комплекс проблематики, связанной со становлением национального музыкального стиля. Особенно ценно, что новые традиции рождаются, как мы видели, на базе старых. Это обеспечивает преемственность и самого творчества, и, в известной мере, психологии восприятия (проблема настолько важная, что ее невозможно не только осветить, но даже поставить в рамках данной статьи). Тематизм с ясной народно-жанровой основой, на который опираются многие симфонические произведения, нередко является и своеобразным «опознавательным знаком», помогающим слушателю ориентироваться в далеко не простой подчас форме. Причем эта «конкретизация через жанр» (выражение Н. Г. Шахназаровой) реализуется по-разному. Иногда традиционный жанр воссоздается в первоизданном целостном облике («Сегох» С. Бабаева), иногда коренным образом меняется его характер (лирические народные песни, трансформированные в скерцо, — вторые час-

¹ См. в кн.: Вызго-Иванова Н. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана, с. 91—92.

ти симфонии «Наво» М. Махмудова, Третьей симфонии М. Таджиева). В другом случае неизменный напев вводится в контексте новой образности, приобретая новые черты (символически торжествующее звучание узбекской свадебной песни «Ер Ер» в финале Второй симфонии М. Таджиева), а чаще всего традиционный жанр лишь косвенно отражается в структуре и характере авторского оригинального материала, обеспечивая ему большую смысловую ясность.

В этой связи трудно переоценить значение усилий тех авторов, которые стремятся говорить со слушателем современным языком, но в формах, отражающих специфические моменты национального художественного мышления (неслучайно столь большое внимание мы уделили проблеме национально-своеобразной драматургии, поиск которой имеет конечной целью приобщить симфоническую музыку к массовой аудитории). И именно потому, что национальная традиция продолжается в новых формах, что сохраняется преемственность музыкального мышления, осмелимся подвергнуть некоторой критике распространенное выражение о «переходе» от монодии к многоголосию. Дело в том, что, как нам кажется, слово «переход» предполагает измену старому или (если смягчить) замену, отмену старого. В нем содержится невольный оттенок «снятия» предшествующего этапа пути. Тогда как проблема сложнее: путь в сущности остался прежним, сохранены его маршрут, направление. Только сама дорога стала шире — как если бы узкая улочка старого города превратилась в широкий, просторный проспект. Необходимо оговорить, что предлагаемая точка зрения, как нам кажется, не противоречит справедливой оценке многоголосия в контексте узбекской культуры, как качественного скачка. Важно только помнить, что скачок этот совершен не в сторону от дороги, а вперед по тому же пути.

Расширение исконных музыкальных владений за счет завоеваний «страны многоголосия», включение опыта европейских музыкальных культур в сферу собственных национальных интересов — акт не только музыкально-стилистический, но и историко-культурный, а шире — общественно-социальный, означающий поворот в общественной и культурной жизни узбекского народа вообще, его вхождение в сферу широких интернациональных связей. И если симфонизм в известной мере символизирует для Узбекистана идею нового музыкального стиля, то само многоголосие — идею нового общественного бытия, пришедшего вместе с революцией.

Почему же сейчас, когда все ярче выступает интернациональное начало, мы столь настойчиво изучаем все, связанное с национальным? Видимо потому, что только «изнутри» национального можно уяснить природу общего, общесоветского.

Лучшими из своих произведений узбекская музыка раздвигает восточные границы советского музыкального искусства, вводит в круг эстетического взаимодействия мир собственных поэтических представлений, чувствований, эмоций, по своему отразивших гуманистические идеалы современности. По-своему, потому что за плечами у нее неповторимый и глубокий индивидуальный опыт многовековой истории народа — целый мир прошлого, «обжитый» современными композиторами и потому всегда незримо присутствующий в их музыке.

Да
Он назад не возвратится,
Вчерашний день,
Но я в ничто не превратится
Вчерашний день...

Л. Мартынов

Из бесконечной череды вчерашних дней создается будущее, наследуя все лучшее, что он, этот сегодняшний и уже вчерашний день, оставил.

**Некоторые современные черты
пентатонического музыкального языка
[на примере творчества композиторов
национальных республик Поволжья и Урала]**

Многоликое по своим национально-стилевым особенностям, разнообразное по жанрам и формам творчество композиторов национальных республик Поволжья и Урала — одно из убедительных доказательств огромных завоеваний молодых, сформировавшихся в советскую эпоху и родственных по пентатоническому музыкальному языку культур. Естественно, что исторический путь каждой из этих культур своеобразен, различны и творческие результаты минувших шести десятилетий, но их неуклонный подъем и все возрастающая роль в общесоюзном художественно-музыкальном процессе несомненны. Всюду расцвело самобытное песенное творчество, достигнуты заметные успехи в развитии музыкального театра, симфонизма, камерной и хоровой музыки. Сливаясь воедино, творчество татарских и башкирских, чувашских и марийских композиторов образует своеобразную многоголосную палитру, в которой каждый голос органично вливается в единое полифоническое целое и вместе с тем отчетливо слышен во всей неповторимой специфике.

Необыкновенно быстрый рост композиторского творчества в республиках Поволжья и Урала был бы немыслим как без глубинного художественно-творческого освоения самобытных фольклорных богатств, так и без их синтеза с исторически сложившимися закономерностями профессионального искусства. О непреходящих по своей ценности результатах этого процесса говорят те коренные преобразования, которые произошли во всей структуре пентатонических, в прошлом лишь одnogолосных музыкальных культур: повсеместно сформировались новые для них вокальные, инструментальные, музыкально-сценические жанры, всесторонне обогатилась

вся система художественно-выразительных средств и композиционных приемов.

Особенно сильно нарастающая динамика общего поступательного развития ощутима при сопоставлении современных творческих достижений с первоначальными опытами национального музыкального профессионализма, принадлежащим талантливым его основоположникам — Салиху Сайдашеву, Василию Виноградову, Мансуру Музафарову в Татарии, Хабибулле Ибрагимову и Мусалиму Валееву в Башкирии, Федору Павлову, Степану Максимову, Василию и Геннадию Воробьевым в Чувашии, Ивану Палантаю и Якову Эшпаю в Марийской АССР.

И примечательно, что все исторические этапы этого замечательного процесса отличают широчайшие взаимосвязи национального музыкального творчества с лучшими художественными традициями своей культуры, с одной стороны, и прогрессивными творческими принципами мировой музыкальной классики — с другой.

Вслушиваясь сегодня в произведения — камерно-вокальные, хоровые, оперные, симфонические — татарских или башкирских, чувашских или марийских композиторов, мы отчетливо распознаем несколько исторически сложившихся и постоянно взаимодействующих в общем творческом процессе стиливых пластов. При этом сколь бы ни были различными пути развития каждой культуры, их объединяет диалектическая взаимосвязь национальных и общехудожественных традиций, на основе которой проявляются национально-стилевые черты.

Общей остается и основополагающая для историко-эволюционного процесса тенденция стиливого обогащения: сочетание непрерывного переосмысления уже сложившихся выразительных элементов музыки с ассимиляцией новых, рожденных современной творческой практикой закономерностей ладогармонического, полифонического, структурно-композиционного, фактурного, оркестрово-тембрового мышления.

Не претендуя на всестороннее освещение столь сложной проблемы, ограничим рамки данной статьи кратким рассмотрением лишь некоторых черт пентатонического музыкального языка, характерных для современного творчества композиторов национальных республик Поволжья и Урала.

Многообразная творческая практика композиторов поволжско-уральской «пентатонной зоны», так уверенно заявивших о себе в советскую эпоху, решительно опровергла быто-

вавшее ранее мнение о крайне ограниченных эмоционально-образных возможностях пентатонической музыки; множество разножанровых и разнохарактерных по содержанию произведений доказали ее возможности в психологически тонкой и глубокой передаче чувств и переживаний современного человека, ее способность живописать картины из исторического прошлого народа и окружающей его современной действительности.

Не могло далее сохраняться и резко противоречащее этой практике представление о пентатонике как о ладовой арханке, «протодиатонической» или «неполной диатонической» системе, которая относится к древнейшей стадии музыкального мышления и через которую прошла якобы музыка всех народов. Необходимо было пересмотреть механическое применение к пентатонике категорий и методов традиционной теории, в частности, преодолеть взгляд на пентатонику только сквозь призму европейских мажора и минора; иначе говоря, раскрыть ее своеобразие как самостоятельной, полноценной, исторически сложившейся ладовой системы, каковой она является для музыкальных культур многих народов СССР, Азии и Африки, частично Европы и Америки.

В самом деле, о каком пентатоническом примитиве или арханке может идти речь, если вслушаться в мелос той или иной из пентатонических культур.

Сколько внутренней глубины и вместе с тем целомудренной сдержанности в татарской пентатонической мелодике; свободная от широких интервальных скачков, она пленяет прелестной орнаментикой, придающей песням с их в большинстве своем мажорной окраской особую пластичность и прозрачность.

Близка татарской башкирская народная мелодика. Она также щедро наделена прхотливыми орнаментальными узорами. Однако, охватывая широкий звуковой диапазон, мелодика протяжных башкирских песен выделяется большей внутренней экспрессией и свободой импровизационно-вариантного распева (здесь, очевидно, сильно сказывается влияние развитой культуры народного инструментального исполнительства, в частности импровизационное мастерство кураистов). Кроме того, неповторимо своеобразный колорит мелодике протяжных башкирских песен придают свободные переходы от бесполутоново-пятиступенных к смешанным шестиступенным диатоническим построениям. Столь же

самобытны скорые башкирские песни, но, как и татарские, они проще по строению и интонационно-ладовому развитию.

Неповторимым своеобразием обладает чувашская пентатоническая мелодика: едва уловимые переливы трихордных оборотов сочетаются в ней с ходами на широкие интервалы нередко скачкообразного характера, а отсутствие узорчатой мелодической орнаментики словно бы компенсируется выразительностью каждого интонационного оборота и прихотливой переменностью метроритмического рисунка.

Тесно соприкасается с чувашской марийская пентатоническая мелодика. При отсутствии узорчатой мелодической орнаментики и больших резких скачков, внешне скупая и сдержанная, она, однако, способна выразить порой подлинное драматическое напряжение.

Приведенный обзор можно было бы продолжить. Ясно одно: музыкальное творчество народов, культивирующих пентатонику, убедительно доказывает, что система эта, обладающая богатейшими возможностями, должна рассматриваться в качестве одной из жизнеспособных, многогранных и, главное, равноправных разновидностей натуральной диатоники.

Об этом свидетельствуют особенности, характеризующие пятиступенно-девятизвуковую пентатонную систему с типичным для нее разнообразным соотношением трех больших секунд и двух малых терций¹:

¹ Именно так представляется ступенно-интервальное строение и звуковой состав каждой из пяти ладовых разновидностей пентатоники, построенных от одного звука (целыми нотами обозначены устои, половинными — полуустои, четвертями — неустои):



Сведенные к поступенной последовательности в пределах октавы, они образуют семиступенно-девятизвуковую звукояд, лежащий в основе ангемитоники, как системы пятиступенно-бесполутоновых ладов:



а) гибко перестраиваемый кварто-квинтовый тонический остов (см. схему в сноске на с. 207);

б) своеобразное, только пентатоническим ладам присущее расположение сопряженных с ним неустоев (см. эту же схему);

в) многообразно проявляющаяся внутренняя взаимосвязь пентатонических ладов, обуславливающая образование диатонических полутонов на расстоянии и возможность мелодической модуляции;

г) наличие, кроме главенствующих трихордных, также терцово-квинтовых (трезвучных, секстовых) соотношений, выявляющих в большей или меньшей степени мажорное или минорное наклонение той или иной ладовой разновидности пентатоники и открывающих ей доступ ко взаимодействию с другими ладообразованиями¹.

Добавим, что подобно мажоро-минорной системе, лежащей в основе музыки европейских народов, пентатоника, оставаясь единой ладовой системой, получает выражение в определенной национальной и исторически обусловленной форме: ее закономерности, сохраняя значение общих норм в музыке народов, служат основой для выявления характерных интонационно-мелодических, метроритмических и иных особенностей, определяющих специфические черты той или иной из пентатонических культур.

Необходимо также учесть, что ангемитоникой, то есть бесполутоновыми пентатоническими ладами, пентатонная ладовая система не исчерпывается: она охватывает еще и обширную область смешанных образований, которые, в силу наличия одного или даже двух полутонов, занимают особое место, представляя собой своеобразную диатоническую гекса- или гептатонику на пентатонной основе.

Вслушиваясь в яркую, многоликую по стилевым проявлениям музыку нескольких поколений композиторов автономных республик Поволжья и Урала, мы не можем не поражаться бурному «образованию новых и преобразованию старых», издавна присущих пентатонике элементов, которыми так богат непрерывный и многосторонний процесс ее развития. Показательно все: и непрестанное расширение интонационно-ладовых пределов пентатонического мелоса на основе органического слияния в нем почвенно-пентатонных и непентатонических элементов, и образование нового пентатони-

¹ Подробнее см. в книге автора «Пентатоника и ее развитие в татарской музыке» — М., 1960, с. 63—110.

ческого тематизма, в котором ладовые разновидности пентатоники сочетаются с классическими закономерностями пентатонно-модуляционного развития, и широкое вовлечение этого нового пентатонического тематизма в вариационную, полифоническую и иную разработку.

В чем же суть такой, никогда не останавливающейся об разно-богатой «жизни лада», которая развертывается в чутком соответствии с идейно-художественным содержанием и национальными особенностями искусства? Ответить можно так: основу составляет внутриладовое обогащение пентатоники, протекающее в условиях глубокого освоения пентатоническими культурами закономерностей интонационно-мелодического развития и фактурного склада, свойственных гомофонно-гармоническому, имитационному, подголосочному или свободно контрапунктическому многоголосию классического или современного типов и открывающего широкие возможности для взаимодействия пентатоники с другими ладовыми системами.

Вот почему пентатонную ладовую систему давно уже нельзя рассматривать только как основу пентатонно-мелодического одноголосия; ныне она живет в новом, многоголосном качестве, ибо в профессиональной музыке пентатоничность как мелодическое выражение лада всегда связана в едином художественном контексте с множеством других музыкально-выразительных средств (метроритмических, ладогармонических, контрапунктических, темброво-регистровых и др.).

Вот здесь-то, сразу, с момента приобщения одноголосных музыкальных культур к профессиональному творчеству, вступил в действие благотворный для их прогресса фактор — многосторонняя взаимосвязь с творческими принципами мировой культуры и прежде всего русской музыкальной классики, на основе которой решалась сложнейшая проблема взаимодействия различного по национально-самобытным проявлениям пентатонического мелоса с классическими нормами тонально-гармонического развития. Не случайно и то, что связанная с поисками еще не изведанных профессиональных путей, данная проблема уже в 20-х — начале 30-х годов оказалась в центре внимания.

Особенно показательно столкновение двух точек зрения: одной, отстаивающей возможность и плодотворность освоения национальными музыкальными культурами, не знавшими ранее гармонии, европейской мажоро-минорной гармонии

ческой системы, и другой, утверждавшей, что принесенная гармония ведет к утере своеобразия, грозит искусственной «европеизацией». Сторонники последней точки зрения считали, что взаимосвязь пентатонно-мелодического многоголосия с веками складывающимся в европейской музыке многоголосием гомофонно-гармонического и имитационного типов несовместима с особой национальной спецификой татарской или башкирской, чувашской или марийской музыки, что для них необходимо создавать свою «пентатонную гармонию», не выходящую за пределы пятизвучных звукорядов.

Сопоставляя созданные в те годы произведения, скажем, ранние народно-песенные обработки И. Козлова или произведения С. Сайдашева, ориентированные на естественную взаимосвязь пентатонической мелодики с гармонией родственных ей натурально-диатонических ладов и, например, весьма привлекательную обработку мелодии «Каз канаты» («Гусиные перья») В. Виноградова¹, построенную на безстрелочной цепи квартовых и кварто-квинтовых созвучий, мы видим, что каждая из этих тенденций при талантливом ее выражении могла быть весьма плодотворна. И наоборот, доведенные до крайних пределов, то есть до полной локализации аккордики квинтовыми и кварто-квинтовыми созвучиями, с одной стороны, или до ограничения гармонических средств только аккордикой хорально-академического типа — с другой, обе тенденции могли оказаться в равной мере чуждыми народно-национальной специфике. Теперь ясно: проблема состояла не столько в выборе того или иного метода, сколько в нетерпимости к иной, кроме собственной, творческой позиции.

К счастью, творческая практика, судя всему, оказалась куда более мудрой и гибкой. Богатейший опыт в прошлом одноголосных пентатонических музыкальных культур Поволжья и Урала доказал, что их взаимодействие с гармонической системой, сложившейся в музыке европейских народов, не лишает эти культуры национального своеобразия. Более того, свободная взаимосвязь присущего каждой культуре самобытного пентатонического мелоса с мажоро-минорным гармоническим многоголосием во всем богатстве и разнообразии его стилизованных проявлений, от ранней европейской и русской музыкальной классики до позднего романтизма и по-

¹ Эльмухамедов Г., Виноградов В. Татарские народные мотивы. — Казань, 1928.

ных течений конца XIX — начала XX столетий, способствует наиболее полному и яркому выявлению национальной специфики музыки.

Стал составной частью многообразной музыкальной традиции, пентатонная мелодическая диатоника свободно сочетается с хроматизмами в средних голосах и с функциональным взаимодействием аккордов на мажоро-минорной основе. Другой стороной такой взаимосвязи является приближение к пентатонной интонационно-ладовой обороты в методической и звуковой системы мажора и минора, музыка, тем не менее, сохраняет яркий пентатонный колорит, ибо элементы пентатоники играют решающую роль в ее интонационно-мелодическом развитии. На этих основах в творчестве башкирских, татарских, чувашских, марийских композиторов на первых порах в очень простой форме, а затем все более глубоко и прочно утвердились новые принципы письма и ладового мышления.

В результате бурного процесса, длившегося шесть десятилетий, появилось множество талантливых, высокохудожественных произведений, достойно украшающих не только национальную, но общенародную, единую по социалистическому содержанию советскую художественную культуру. Назовем, например, оперы «Алтынчач» и «Джалиль», Вторую симфонию «Сабантуй» Н. Жиганова, балет «Шурале» Ф. Яруллина, музыкальную комедию «Башмагым» Дж. Файзи, Симфоническую поэму памяти М. Вахитова М. Музафарова, три симфонии А. Монасыпова, Симфоническую поэму памяти Ф. Яруллина Ф. Ахметова в Татарии; оперы «Салават» и «Шаура», хоровой цикл «Земля отцов» З. Исмагилова, балет «Страна Айгуль» и инструментальные концерты Н. Сабитова, вокальные и инструментальные произведения Р. Муртазина, Х. Ахметова в Башкирии; песни и хоры Ф. Лукина; оперу «Шавырмань» и цикл хоров «Салакбашские песни» Ф. Васильева, песни и симфонические инструментальные произведения Г. Хирбю, М. Алексеева в Чувашии; песни и симфоническую «Сернурскую сюиту» К. Смирнова, оперу «Акпатыр» Э. Сапаева, балет «Лесная легенда» А. Луппова в Марийской АССР.

Вот эта-то многообразная творческая практика, преодолевающая как охранительные, так и нигилистические тенденции, дает ясное представление о новых, необыкновенно расширившихся интонационно-ладовых пределах пентатоники.

Чем же примечателен новый стилевой слой, вызревающий в пентатонических культурах на современном этапе их развития? Важнейшие его черты обусловлены существенным расширением творческих взаимосвязей: они направлены ныне не только на освоение традиций музыкальной классики XVIII—XIX веков, но и художественно-творческих принципов, утвердившихся в музыкальной классике XX столетия, в частности, полифонического, структурно-композиционного, фактурного, оркестрово-тембрового мышления, которые утвердились в творчестве Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока и других выдающихся художников нашей эпохи.

Одну из новых своеобразных тенденций гармонической интерпретации интонационно-ладового контекста национального мелоса можно усмотреть в характерном стремлении внедрить в пентатонно-гармоническое многоголосие мажорно-минорного склада те или иные атонально-диссонантные элементы.

Глубокое чувство тоски по Родине выражено в башкирской песне «Кейек каззар» («Дикие гуси»). Интерпретируя этот свободно льющийся напев, называемый в народе «халмак кюй», то есть «спокойная песня», Д. Хасаншин в своей хоровой обработке находит простой, но эффектный прием наложения светлой минорно-пентатонной по колориту мелодии в хоровой партии на мрачную по окраске длительно выдержанную атонально-диссонантную педаль в глубоких базах. Подчеркнув контрастное противопоставление фонически и динамически, автор отнюдь не разрушает музыкально-поэтический образ, но наоборот, обогащает его, вскрывая свойственный ему драматический подтекст.

Близкой по смыслу художественной функцией наделяются атонально-диссонанрующие созвучия в фортепианной обработке Д. Хасаншиным старинного башкирского напева, которому сочетание вольного распева и воинственно-мужественной речитации придает особую внутреннюю силу и суровую красоту. Выявляя именно эту его характерную черту, композитор удачно акцентирует момент наивысшего напряжения в развитии образа превращением длительно протянутых звуков мелодии в цепь остродиссонантных ударных созвучий. Выразительное использование атонально-диссонантных педалей и фонически эффектных ударно-диссонантных кластеров находим также в драматическом по характеру центральном разделе коды в первой части Сонаты для фортепиано Л. Исмагиловой. Диссонантное окружение тематиче-

ских элементов главной партии, проводимых в одном из средних голосов, постепенно «стекается» здесь в свободное от тональных связей все нарастающее по громкостной динамике двадцатикратно повторенное созвучие.

Примечательно, что подобный прием нередко претворяется на сугубо тональной основе, то есть в виде аккордово-вертикальной концентрации всех ступеней пентатонного лада. Назовем, к примеру, Вариации на тему старинного татарского напева для органа Ш. Шарифуллина, где подобные, октавно удвоенные созвучия сопутствуют эпически-вселяющему движению мелодии в октавных унисонах басов (двенадцатая вариация), а также хоровую транскрипцию старинного татарского напева «Бу донья» («Этот мир»), открывающую Концерт для хора того же композитора, где весь аккордово-гармонический фон представляет собой различно расположенные кварто-квинто-секундовые наложения, вбирающие звуки лежащей в основе напева первой разновидности пентатонного лада от звука *f*.

Весьма примечательной в новом подходе к национальному мелосу представляется, далее, значительно более экспрессивная трактовка присущей некоторым пентатоническим культурам мелодической орнаментики. В народном мелосе широкий орнаментальный распев, связанный обычно с выражением глубоких лирических чувств, отличается импровизационной свободой и сосредоточенной замедленностью. Вспомним, например, такие жемчужины татарского фольклора, как «Аллуки», «Зияйлык», или великолепные образцы башкирской народно-песенной классики, скажем, «Урал», «Шаурэкэй», «Зюльхизя».

В таком именно качестве и фигурирует множество распевных мелодически орнаментированных «курайных» тем в инструментальных, оперных или балетных произведениях Н. Жиганова (тема вступления в симфонической поэме «Кырлай» или пасторальная тема первой части в симфонии «Сабантуй»), М. Мазуфарова (лирические темы в симфонических поэмах памяти М. Вахитова и Г. Тукая), Р. Муртазина (лирические темы в симфониях) или Н. Сабитова (аналогичные темы в Скрипичном концерте или детских балетах).

У названных и многих других авторов намечались и иные типы тем, например, выражающих героизм, эпос, драматизм. Обилие примеров содержат оперные и симфонические партитуры Н. Жиганова (достаточно назвать лишь партию Джалиля в одноименной опере), К. Смирнова (Симфония и «Сер-

пурская сюита») Х. Ахметова или Ф. Васильева. Пестротой и сильным впечатлением ostinato парадоксальная лирико-драматическая оперная кантата З. Монасыпова (арии Салавата и Шауры в одноименных операх), удивительно искусная вокально-инструментальная трансформация пейзажных и орнаментально-мелодических щедрости бакирских улукул (долгих, протяжных песен).

Вместе с этим в современном творчестве можно наблюдать и рожденную динамикой современных идейно-художественных концепций тенденцию к еще более заостренному перетолкованию традиционных для лирической песни орнаментально-мелодических элементов. Насыщенные драматической экспрессией, они теперь нередко приобретают характер слитых в единую линию, гибких по интонационному и метроритмическому рисунку речитативно-декламационных возгласов.

Естественно, что такой процесс творческого переосмысления традиционных народно-национальных элементов самым существенным образом затрагивает интонационно-ладовую сферу пентатонического мелоса: он обильно насыщается как острыми секундовыми сопряжениями, так и широкими скачкообразными ходами, создавая в мелодическом контексте свободный сплав чисто пентатонических и чуждых по ладовому строю оборотов. Напомним, к примеру, первый речитативно-декламационный элемент вступления в Первой симфонии А. Монасыпова:



Как видим, типично песенный узорчато-орнаментированный мелодический рисунок модифицируется здесь в слитную последовательность напряженных октавно-унисонных возгласов (струнные и деревянные духовые), перемежаемых ударами диссонантных созвучий субдоминантового наклонения. Намечая в совокупности сферу драматических и энергично воле-

ных образцов симфонии. Этот тематический комплекс по своему интонационно-ладовому контексту как раз и представляет один из современных примеров мажорно-пентатонического синтетизма, где восходящий трихорд ладово-высшего-квартового линейно-мелодии в первых трех тактах сочетается с завершающим этот отрывок нисходящим ходом по мажорному пентакхорду от квинты лада к тонике.

Примечательна в рассматриваемом аспекте и драматическая тема из Симфонии поэмы «Муса Джалиль» А. Монастырева (ц. 8 партитуры, М., 1973). Мелодико-ритмический рисунок мотивов лишь внешне схож с привычным мелодико-орнаментальным узором. Насыщенная драматическим пафосом мелодия, накладываемая на тремолирующий аккордовый фон, приобретает остроэкспрессивный декламационный характер. Сугубо пентатонический склад каждой из мотивных ячеек при этом не препятствует их свободной взаимосвязи на основе полного натурального с-moll с отклонением в параллельный мажор. Из показательных примеров пазовем завершающий раздел побочной партии в первой части Первой сонаты для фортепиано Р. Епикеева¹. Весьма характерным является также динамическое репризное проведение в тройном увеличении темы второй части (Largo) в упомянутой фортепианной сонате Л. Исмагиловой. Здесь мелодия темы (верхний голос аккордовой линии в басах) и контрапунктирующие ей октавно-унисонные реплики в верхних голосах, сохраняя внутреннее родство с мелизматическим распевом, приобрели новый экспрессивно-драматизированный облик:

Л. Исмагилова. Фортепианная соната



¹ Издание (на правах рукописи) Музфонда СССР, такты 67—77.



Не менее интересно новые стилевые тенденции проявляются в использовании линейно-аккордовых образований, основанных на усложненных, порой битональных взаимосвязях пентатонно-мелодической горизонтали и гармонической вертикали.

Удачное сочетание оживленной плясовой мелодии «Апипа» с непрерывным моторно-устремленным движением найдено Р. Беяловым в его фортепианной Токкате. Немаловажную роль играет здесь насыщение музыкальной ткани секундовыми, секундо-квартовыми, кварто-квинтовыми и септимальными созвучиями, интонационно связанными с популярной народной мелодией. Естественным компонентом такого терпко звучащего контекста становятся и битональные наложения, например, a-moll в верхних голосах на cis-moll в нижнем или пентатонически окрашенного Fis-dur в верхнем голосе на C-dur в нижнем¹.

На подобных же битональных соотношениях (большесекундовых и квинтовых) полностью построен финал марийского Концерта для кларнета с оркестром А. Луппова².

Схожие с этим примеры разнотональных наложений есть и в других произведениях. Укажем, к примеру, на битональную гармоническую окраску пентатонной по мелодическому строю главной партии в первой части татарского Концерта для скрипки с оркестром М. Яруллина или на начальное изложение побочной темы первой части в упомянутой ранее Фор-

¹ Беялов Р. Токката, изд. Музфонда СССР, такты 56—60, 77—92.

² Луппов А. Концерт для кларнета с оркестром, клavier. — М., 1971, такты 5—21, от ц. 4 и от ц. 7.



В силу единовременного сочетания двух различных по структуре и звуковому положению разновидностей пентатонного лада, подобного рода битональные наложения приобретают своеобразное пентатоническое наклонение.

Не увеличивая количества примеров, обратим внимание еще на одну родственную данному явлению закономерность, в которой обнаруживаются, открыто или подспудно, политональные соотношения. Речь пойдет о широко претворяющихся в пентатонической музыке различных параллелизмах и связанных с ними линейно-аккордовых образованиях.

Характерные примеры мелодико-гармонических наложений с большой ролью трезвучных параллелизмов находим в Первой симфонии А. Монасыпова. Просветленно и нежно звучит здесь вступление к побочной теме первой части — экспозиции (*Andante amoroso*, ц. 8). Основой небольшого тематического комплекса, опирающегося на глубокий басовый звук *b* и терпкий аккорд первых скрипок, является противодвижение нисходящей цепочки увеличенных трезвучий *a-moll* у флейт и восходящего трезвучного хода в *B-dur* у кларнетов. Иной, драматически напряженный характер приобретает тот же комплекс на вершине одной из самых экзальтированных кульминаций в конце второй, скерцозно-разработочной части симфонии (*Agitato*, ц. 28). Здесь в противодвижение находятся параллельно-трезвучные ходы, соединяющие *As-dur* через цепь тональностей с *D-dur*.

Нельзя не заметить разницу между указанными параллельно-трезвучными тематическими комплексами не только

в характере звучания, но и в их внутреннем строении: если во флейтовой цепочке увеличенных трезвучий все голоса имеют единую интервальную структуру, то в трезвучной цепочке у кларнетов в среднем голосе такое единство нарушено. В результате голоса, образующие кларнетовую последовательность трезвучий, прочно объединены общей тональностью; голоса же, образующие ход увеличенных трезвучий у флейт, находясь друг от друга на расстоянии малой сексты, приобретают в то же время и своеобразную тональную самостоятельность: взятые порознь, они звучат соответственно (если рассматривать сверху вниз) в f-moll, a-moll и cis-moll. Как видим, в таком типе трезвучного параллелизма, также объединенного в общем ладогармоническом контексте, заложен и внутренне присущий ему политональный элемент.

При характеристике различных видов параллелизмов, приобретающих специфический характер «комплексного «ленточного» гармонического движения», исследователи отмечают, что внутри таких «утолщенных голосовых линий» мелодия не отслаивается от гармонии, но объединяется с ней в ритмическом и структурном отношении¹. Точно так же и в тех случаях, когда при дифференциации «ленточных» образований подчеркивается их мелодическая природа и выделяются так называемые «комплексы» — многоголосные мелодии, отмечается взаимообусловленность в них мелодии и гармонии, являющейся одновременно и «результатом утолщений-дублировок» и «важнейшим ориентиром при расположении и совместном звучании голосов»². Как результат «непосредственного влияния мелодики (мелодической линейности) на аккордику» рассматривает Ю. Холопов и «линейную гармонию». При этом «подчеркивание линейного движения, — как отмечает автор, — особенно убедительно, если линия «утолщена» многоголосной дублировкой», становящейся «важнейшим источником аккордообразования»³.

В самом деле: если возникающий при многоголосных дублировках параллелизм созвучий придает утолщенной мелодической линии характер гармонического движения, то функциональная общность слитых в комплекс голосов обус-

¹ Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. — М., 1966, с. 194, 197, 213.

² Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. — М., 1961, с. 152.

³ Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. — М., 1967, с. 133—134.

ловливает характерное для параллельно движущихся рядов значение единой фактурно отслоенной линии. Возможность истолковывать такие «голосовые ленты»-комплексы и гармонически, и мелодически как раз и позволяет назвать их линейно-аккордовыми. Отражая свойственное им линейно-гармоническое двуединство, это определение уточнит «многоголосной мелодии» и «линейной гармонии».

В подходе к подобным линейно-аккордовым комплексам необходимо учитывать далее их внутреннюю интервальную структуру или, другими словами, способ группировки голосов: отличительным признаком одних является параллелизм с «временными интервально-тоновыми соотношениями» между звуками входящих в комплекс одноголосных линий и возникающая при таком соединении «тональная дублировка» (разрядка автора. — Я. Г.), то есть группировка голосов, «сохраняющая ладотональное единство» (что по аналогии сопоставимо с тональным ответом в имитационных соединениях); отличительным признаком других является «максимальный мелодический параллелизм», то есть полная идентичность входящих в комплекс одноголосных линий и возникающая в данном случае реальная дублировка (разрядка автора. — Я. Г.), которая допускает, по аналогии с реальным ответом в имитационных соединениях, «могущее возникнуть в некоторых случаях нарушение ладотонального единства»¹.

Автор отмечает свойственные реальным дублировкам терпкие эффекты политонального свойства и переченя, указывая на использование таких дублировок в музыке XX века (например, в Болеро Равеля и в первой части Седьмой симфонии Шостаковича).

В самом деле, вспомним, к примеру, вторую большую вариацию (такт 3 после ц. 8) в Болеро Равеля, где на многократно повторяемый в басах кадансовый оборот в C-dur накладывается дублировка мелодии болеро в трех мажорных тональностях: в G у флейты пикколо (от g^3), в E у второй флейты (от e^3) и в C у челесты (от e^3) и валторны соло (от c^2). Не менее характерен и другой встречающийся здесь же линейно-аккордовый комплекс, основанный также на трехголосной реальной дублировке мелодии болеро, но при особенно близком пентатоническому складу кварто-квинтовым соотношении голосов (см. три такта после ц. 9): в октавной

¹ Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова, с. 156—160.

дублировке в *C-dur* в крайних голосах (у гобоев и первого кларнета от *c*² и у английского рожка и второго кларнета от *c*²) прибавляется средний голос, проводящий мелодию в *G-dur* (у гобоя *d*-амур от *g*²). Как видим, и кварто-квинтовый параллелизм мелодических линий при реальной их дублировке в каждом голосе таит в себе битональные возможности.

Нельзя, однако, не учитывать, что яркость выявления политонального момента, заключенного в подобных линейно-аккордовых комплексах, зависит в большой мере от степени фактурного и тембрового расслоения или, наоборот, единства музыкальной ткани. Последнее особенно сильно проявляется, когда образованию «многоголосной мелодии» в качестве «линейного элемента многоголосной фактуры» сопутствует тесное расположение голосов, их сконцентрированность в одном регистре и тембровая однородность, снимающая во многом различное тональное положение мелодических линий¹.

На этом основании, очевидно, Ю. И. Пансов относит мелодические комплексы, связанные с параллельными дублировками, при которых «перечащие голоса объединяются с ведущими [...], играя роль «утолщения» мелодии, ее красочных призвуков», к «промежуточным формам между моно- и политональностью»². Однако подчеркнув, что в названных условиях «эффект политональности» обычно ослабляется или вообще исчезает, вполне правомерно допустить и обратный результат — его усиление при фактурном разобщении музыкальной ткани, регистровом отдалении мелодических линий, заострении тембрового контраста между ними.

Возвращаясь к вопросу о претворении композиторами пентатонной зоны комплексных образований, основанных на реальной дублировке диатонических мелодий, заметим, что истоки этого явления можно обнаружить в характерных для

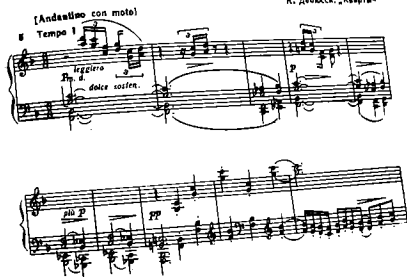
¹ Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова, с. 155. В силу именно таких условий, в названном здесь в качестве примера варианте тематического нашествия, звучащей во второй картине третьего действия оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, четыре расположенных в разных тональностях голоса (сверху вниз это *es — c — a — ges*), теряя самостоятельное значение, сливаются в единый комплекс, характеризующийся как утолщенная дублировка в уменьшенных септаккордах мелодия...» (там же, с. 157).

² Пансов Ю. Проблемы политональной гармонии. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. — М., 1973, с. 11.

стиля Дебюсси разнообразных по интервальной структуре аккордовых параллелизмах, подосновой которых является сконцентрированный единством ритмики, регистрового положения и тембровой окраски комплекс нескольких мелодических линий.

Не углубляясь в анализ всех возможных примеров, укажем, что именно в таком мелодико-гармоническом двуединстве воспринимаются красочные гроздьи квинтсектаккордов, наложенных на басовый доминантовый органнй пункт в XIX прелюдии Дебюсси для фортепиано («...Терраса, посещаемая лунным светом», такты 3—4), цепь параллельных доминантсептаккордов, завершающих cis-moll'ный эпизод (*Un peu moins lent*) в X прелюдии («Затонувший собор»), или наиболее политональный по характеру квартово-пентатонический параллелизм в заключительном эпизоде (*Tempo l. dolce sostenuto*) этюда «Кварты» из «Двенадцати этюдов» op. 6:

К. Дебюсси. «Кварты»



С пентатоническими оборотами в мелодике у Дебюсси часто связана и такая разновидность мелодико-гармонического комплекса, как вырастающий из тонально дублированных мелодических линий параллелизм полных трезвучно-диатонических аккордов, какой мы слышим, к примеру, в начальных шести тактах XXII прелюдии («Каюпа»).

Усмотрен и подобных примерах один из истоков образования столь распространенных в современной творческой практике своеобразных по структуре и колориту линейно-гармонических комплексов, стоящих часто на грани моно- и поли-тональности, мы отнюдь не склонны рассматривать. Любое их претворение как дань импрессионистской стилистике, механическое копирование колоритных по звучанию «дебюссизмов» или «равелизмов». В еще более широком плане то же самое можно сказать и о «пентатонизмах» Дебюсси. Глубокое отличие последних от коренных свойств музыкального языка, лежащего в основе той или другой из пентатонических культур, не исключало, однако, и не исключает их творческого соприкосновения с драгоценным опытом мастеров прошлого и в этой сфере.

В таком аспекте никак нельзя миновать ярко самобытного творчества Б. Бартока. Напомним лишь несколько простых и наиболее показательных примеров.

Раньше других вспоминается по ассоциации с этюдом «Кварты» из «Двенадцати этюдов» Дебюсси пьеса того же названия из V тетради «Микрокосмоса» (№ 131) Бартока, где каждая из двух взаимосвязанных параллельно-квартовых линий может мыслиться как две слитые воедино и точно дублирующие друг друга в кварту мелодии, взятые в верхних голосах от *des* и *ges*, а в нижних от *b* и *es*. Колоритным и характерным примером параллелизма идентичных по ритмоинтервальной структуре и темброво-регистровой окраске мажорных секстаккордов, составляющих одну из линий двуслойной фактуры, может служить также пьеса № 153 из IV тетради «Микрокосмоса». Эффектно использование того же приема в репризе второй части Четвертого квартета Бартока.

Иной по контексту линейно-аккордовый комплекс, подчеркивающий драматическое напряжение, образуется в конце третьего, кульминационного проведения рефрена (см. п. 38, *gran passione*) скерцо Второго квартета Бартока. Терпко звучащие и акцентно подчеркнутые на сильных долях пятизвучия здесь есть результат наложения нескольких параллельно движущихся дублированных линий, где квартовые соотношения объединяют, с одной стороны, первую скрипку и альт, а с другой — вторую скрипку и виолончель.

Широко применима также и иная, сугубо вертикальная трактовка подобных или иных по структуре созвучий: особый слой фактуры образуется не на линейно-гармонической основе, а путем выделения и многократного повтора аналогич

ных по структуре, но собранных в вертикально-гармонический комплекс созвучий. Таков, например, ряд из шестнадцати повторов тритонно-квартового созвучия в заключительном построении только что упомянутого рефрена из второй части Второго квартета (от такта 7 после п. 39). Напомним также рефрена сопутствуют многократно чередовавшиеся удары двухквартовых созвучий в верхних и септимовых в средних лосах. Еще более показательными являются кварто-квинтовые наложения типа кластера или разнотональные наложения двухквинтовых, смешанных двух- и трехкварто-квинтовых созвучий, встречающиеся в экспозиции второй части четвертого квартета (такты 122 и далее):

6 Prestissimo, con sordino

Б. Барток. 4-й квартал, II ч.

The musical score shows four staves. The top two staves (Violin I and Violin II) have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves (Viola and Cello/Double Bass) have an alto/bass clef and the same key signature. The tempo is 'Prestissimo, con sordino'. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). Articulations like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are marked. The music consists of dense, overlapping chords and melodic lines.

Здесь невольно вспоминается кульминация фуги в третьей, финальной части Седьмого квартета Д. Д. Шостаковича, где динамичное развитие венчается напряженнейшей по характеру реминисценцией темы первой части квартета. Этим, очевидно, и объясняется ее «утолщенное» четырехголосное проведение, при котором три точно дублированных мелодических линии (у скрипок и альты) находятся в квартовом соотношении (сверху вниз будет, соответственно, $b - f - c$) и одна (у виолончели) находится в большетерцовом отношении к альту:

Г (Allegro)



У Бартока одним из характерных приемов является одновременное сочетание двух многократно повторяющихся разнотональных квинт или кварт в крайних голосах с заключенными внутри них мелодическими фразами, мотивами, пассажами. Таковы, к примеру, различные виды подобных сочетаний, на которых построена пьеса № 122 («Аккорды вместе и друг против друга») из V тетради «Микрокосмоса», где два квинтовых по метроритмическому рисунку, но разновысотных и зеркально отраженных по интервальной структуре тремольных комплексов в рамках квинты g^1-d^2 (верхний слой) и квинты $c-g$ (нижний слой) объединены общим ритмическим рисунком:

$\frac{G}{C \text{ лилиас}}$ $\frac{F \text{ лилиас}}{a}$	(1—26 такты);	$\frac{e}{G \text{ лилиас}}$	(27—48 такты);
--------------------------------------------------------------	---------------	------------------------------	----------------

Еще нагляднее подобный принцип проявляется в тех эпизодах, где два разнотональных слоя, образованных повтором одно- или двухквартовых комплексов в крайних голосах, обрамляют переклички противоположно направленных мотивов в средних голосах, как это имеет место в экспозиции, а затем в репризе второй части Четвертого квартета (см. ц. 45—50 и 175—185)¹.

¹ См. также интересные варианты подобного обрамления тематического голоса разнотональными линиями кварто-квинтовых параллелизмов в экспозиции второй части Второго квартета (от ц. 8) и в коде финальной третьей части Третьего квартета (от ц. 11 и далее).

Таким образом, мы приходим к выводу, что широкое творческое разнообразие по фактурным решениям, точно дублированных линейных наложений, с возникающими при этом параллелизмами созвучий полифонического свойства, так же как образование вертикально-аккордовых комплексов, сочетающих в себе разнотональные квартовые, квинтовые или иные по интервальной структуре слои, составляет одну из характерных черт пентатонического музыкального языка XX века.

Рассмотрим некоторые примеры из творческой практики композиторов республик Поволжья.

Затаенно и вместе с тем жестко звучит начальный мотив темы «вражеского поезда» у труб и кларнетов в предыдущем национальном разработочном эпизоде симфонии-поэмы «Муса Джалиль» А. Монасыпова (см. *U'stesso tempo*, такты 6—11 после м. 12). Этому немало способствует секундно-сопряженная реальная дублировка мотива, взятого одновременно от C^{II} и D^{II} , и дополняющие центральный фактурный слой отрывистые удары параллельно движущихся октавно удвоенных больших секунд G^{II} — A^{II} , а также квинтовые шаги, создающие спорный фундамент в a^{II} -стой.

Картину бойкой шуточно-иронической пляски рисует третья часть сюиты «Симфонические песни» Н. Жиганова, названная «Такмак». Колоритно подчеркнут именно этот характер народной сценки репризами проведением мелодии такмака, усиленным ее четверной буквальной дублировкой в кварту и октавным удвоением верхнего голоса флейт тремя трубами с сурдиной:

Н. Жиганов. «Такмак»



И хотя весь музыкальный контекст эпизода прочно опирается на взятую от *e* ярко мажорную по наклонению первую ладовую разновидность пентатоники, само по себе сочетание верхних голосов при всем их тембровом родстве и ритмической идентичности представляет собой своеобразный комплекс — разнотонально дублированную мелодию такмака.

Другой тип подобных наслоений создается в том случае, когда голоса, объединяясь попарно, разделяют октаву на две кварты, отстоящие друг от друга на большую секунду. Возникают две как бы автономные квартовые линии, которые, благодаря точно дублирующим друг друга голосам, образуют внутри себя и между собой слитые воедино терпко звучащие разнотональные наслоения. Одним из примеров может служить яростный по характеру разработочный эпизод в симфонии-поэме «Муса Джалиль» Монасыпова. Противоборство Джалиля с врагом ярко раскрывается через единовременное сопоставление темы «вражеского логова» в виде свирепо повторяемой краткой остигатной фигуры в унисонах струнного квартета и исступленно звучащей «темы-маски» Джалиля, образующей один квартовый слой (от $d^3 - g^3$) в высоком регистре у флейт-рисоло, и другой (от $g^1 - c^2$) у гобоев, кларнетов и груб. дублируемых в кульминационный момент скрипками и валторнами (см. партитуру от такта 3 после ц. 15).

Напомним далее о характерном использовании параллелизма двухквартовых созвучий в малосептимальном диапазоне в качестве того или иного, часто фонового слоя фактуры.

Такую трактовку квартовых наслоений можно наблюдать в репризе экспозиционного проведения главной (марийской) темы первой части Третьей симфонии А. Эшпая. Подлинная марийская песня «Урэмэт воктэн» («Вдоль по улице»), являющаяся основой темы, приобретает в туттийных унисонах оркестра величаво-эпическое звучание (ц. 10—11). И в тот момент, когда ее нитонации мощно звучат в октавных унисонах как обрамляющие этот центральный фактурный слой линии, вступают двухквартовые наслоения полутонов у флейт ($e - f$), гобоев и кларнетов ($h - c$ и $fis - g$), дублируемых октавой ниже скрипками и альтами. В ином, просветленно-умиротворенном варианте, аналогичное сочетание слоев дано при реминисценции темы перед репризой финала (ц. 59—60).

¹ Обращение здесь и далее к Третьей симфонии А. Я. Эшпая мы сочли вполне правомерным, ибо весь образно-тематический строй данной симфонии, посвященной памяти Я. А. Эшпая, позволяет назвать ее «Марийской».

В качестве своеобразной разновидности линейно-мелодического наложения квартового типа могут фигурировать далее параллелизмы незаполненных малых септим, охватывающих двухквартовый диапазон и обозначающих разнотональные положения двух точно дублирующих друг друга мелодических линий. Интересный пример прямого и зеркально отраженного движения параллельных малых септим, возникших на основе наложения четырех идентичных по интервальной структуре мелодических линий, — в десятой из Вариаций на тему старинного татарского напева Ш. Шарифуллина.

Не менее колоритен и возникающий на указанной выше основе параллелизм трихордов секундово-квартового и секундово-квинтового вида. На такой именно структуре верхних голосов в сочетании с параллелизмом малых септим в басах основан сурово и терпко звучащий инструментальный фактурный слой, противостоящий проникновенным репликам хора («Везут с утра и до утра, ведут, как зверя, Салавата») в первой части башкирской кантаты «Родословная» для смешанного хора и двух фортепиано Р. Хасанова. Еще большую остроту, подчеркивающую драматизм образной ситуации, приобретает звучание музыки во вступлении ко второй части названной кантаты — «Мой Урал», где разнотональную структуру музыкальной ткани образует наложение двух и трех различных по звуковысотному положению трихордов:

Р. Хасанов. Кантата, II ч.

♩ Allegro moderato, sforzo

С. А.
Т. Б.

Ф-п. I
Ф-п. II

Везут с утра и до утра, ведут, как зверя, Салавата.



Укажем, наконец, на используемые в современной творческой практике темброво-многоплановые наложения нескольких одинаковых или различных по структуре встречающих или параллельно движущихся комплексных линий, сливающихся в единое диссонантно-политональное целое. Характерные примеры находим в Третьей симфонии А. Монастырева. Так, намеченное еще во вступлении (*Andante con moto*) точно дублированное в кварту изложение темы (у альтовой флейты от *e* и у первых и вторых скрипок с альтами от *g*) последовательно выдерживается в экспозиции и репризе, изложенных в форме вариаций на оstinatный бас. Во второй вариации (см. п. 2) квартовый параллелизм (теперь целиком переданный струнным) еще усложняется наложением мелодического пространства (флейты, гобой, кларнеты), изложенного также параллельными квартами, но взятого на уменьшенную октаву выше. Обостренным продолжением намеченной здесь битональности является третья вариация (см. п. 3), где двуслойный параллельно-квартовый комплекс перестраивается, превращаясь в наложение двух параллельных квартовых пластов, находящихся на расстоянии тритона: от *a*¹ — *a*² у первых скрипок, флейт и гобоев; от *d* — *g* у альтов и виолончелей и унисон, кларнета и английского рожка:

Fl., V-le
C. ingl. V-c.

Cor. a 3 soli

Tr-ni a 3 soli

Fag., C. leg.,
Tuba, C. b.

f marcato

Tr-ba

Еще более экспрессивно-диссонантные варианты подобных наслоений даны во второй части симфонии — зловеще-драматическом скерцо. Таковы, к примеру, наложения тритонов-квартовых параллелизмов (скрипки, удвоенные флейтами и виолончелями) на квартсекстаккордовую «ленту» у альтинов и вио-

лончелей, удвоенных кларнетами и фаготом с опорой на басовый голос контрабасов (см. ц. 15—16).

Говоря о широком распространении в современной творческой практике принципа реальной (точной) дублировки голосов, вызывающего параллелизм различных по интервальной структуре созвучий, а также многогранную его трактовку как в линейно-мелодическом, так и в вертикально-гармоническом плане, нельзя не обратить внимания на особую близость пентатоническому музыкальному контексту квартовых, квинтовых, кварто-квинтовых и иных, производных от них комплексов. И это, вероятно, не случайно, ибо связано с присущей пентатонике общей кварто-квинтовой направленностью лада. Нам уже приходилось в свое время писать о том, что как бы ни был прост или сложен интонационный строй мелодической линии, главенствующая роль в ней принадлежит характерному для пентатонических ладов гибкому сцеплению квартовых и квинтовых интонационных ячеек. Причем, в квартовых и квинтовых соотношениях друг с другом оказываются прежде всего интонационно опорные звуки, устои и полуустои. Между устойчивыми и относительно устойчивыми звуками, с одной стороны, и неустойчивыми — с другой преобладают секундовые и малотерцовые соотношения. Так возникает характерный для пентатоники кварто-квинтовый принцип расположения устоев и полуустоев, и смешанный (секундово-терцовый и кварто-квинтовый) принцип расположения неустоев, которые дают основу для трихордности, с присущими ей секундово-терцовыми соотношениями в пределах незаполненной кварты и секундово-квартовыми соотношениями в пределах незаполненной квинты.

В этом состоит одна из существенных особенностей пентатоники, отличающая ее от тех диатонических ладов, для которых характерно «терцовое расположение звуков одной функции», на что обратил внимание Л. Мазель¹ и, соответственно, добавим мы, квинто-терцовая (трехзвучная) структура опорного центра. Следует заметить, что кварто-квинтовая направленность пентатонического лада, несомненно, включает в себе предпосылку для образования аккордики квартовой, квинтовой, секундово-квартовой, секундово-квинтовой, кварто-квинтовой структур в различных вариантах и комбинационных соединениях. Однако, как было отмечено выше.

¹ Мазель Л. О мелодии. — М., 1952, с. 60—61.

сводить ладово-гармонические возможности пентатоники только к такого рода аккордике, составляющей весьма важную, но лишь одну из сторон пентатонического музыкального языка так же ошибочно, как считать, что в пентатонике исключены ные, кроме кварто-квинтовых, и, прежде всего, терцовые соотношения между интонационно-опорными звуками. Нередко последние, при соответствующих метроритмических акцентах, вносят в ладовый осто́в пентатоники элементы квинто-терцовой структуры. Но такого рода терцовость, будучи внутренне присуща пентатонике, не изменяет типичной для нее кварто-квинтовой основы лада¹. В гибком взаимодействии специфических особенностей, отличающих лады и ладовые системы друг от друга, с общими закономерностями, сближающими их, как раз и заложены плодотворные предпосылки для их взаимосвязанного развития и обогащения.

В интересующей нас сфере в рамках общего пентатонического музыкального контекста можно встретить разнообразные соотношения. Так, например, многослойный квартовый параллелизм в крайних голосах, осложненный терцовыми и тритоновыми соотношениями в средних голосах, лежит в основе причудливо-фантастического элемента в Первой симфонии А. Монасыпова, где вслед за шелестящим звучанием диссонантно-политональных триольных аккордов струнных на фоне литавр появляется призрачно-одиноким голос флейты-*piccolo* (*Adagio*, ц. 1).

Сочетание квартовых и терцовых или терцово-секстовых параллелизмов, слитых в единые диссонантно-политональные комплексы, характерно также для напряженнейшего кульминационного завершения третьей части — разработки той же симфонии А. Монасыпова (*Imperioso marcatisimo*, 5 после ц. 41 и до конца) или для генерального кульминационного подъема в его же симфонии-поэме «Муса» (звучание лирико-эпических тем Джалиля после звучания лирико-эпических тем Джалиля, 10 после ц. 20).

Не менее интересные стилистические поиски обращения к столь распространенным в современной творческой практике приемам серийной композиции. Проблема претворения додекафонно-серийной техники как определенного метода организации звукового материала вне связи с творческим направ-

¹ См. в книге автора этих строк «Пентатоника и ее развитие в татарской музыке», с. 49—54.

лением и стилем, породившими его, неоднократно дебатировались в современном музыковедении. Обосновывая возможность переосмысления каким-либо творческим направлением средств, возникших в других стилях, Л. Мазель отмечал, что «средства не несут постоянного, раз навсегда заданного выразительно смыслового значения, а обладают задатками и потенциями различной выразительности, реализация которых зависит от системы музыкального мышления и конкретного художественного контекста»¹.

Одно из убедительных подтверждений мысли Л. Мазеля можно найти в характерном для творчества ряда советских композиторов использовании приемов серийно-додекафонной техники. При этом принципиально важно подчеркнуть, что помимо общего для советских композиторов подхода к додекафонии лишь как техническому методу организации звукового материала, ее использование в подавляющем большинстве случаев носит локальный характер, а трактовка выдвигаемых ею «принципов интеграции музыкальной ткани» отличается большой свободой. Такой подход к додекафонии особенно ярко проявляется, помимо игнорирования отдельных частных правил, во-первых, в тематическом истолковании двенадцатитонового ряда (серии) и, во-вторых, в привнесении в такие серийного типа темы «тональных ассоциаций»².

Данный вопрос уже был освещен в работах советских музыковедов, посвященных, например, творчеству Д. Д. Шостаковича 60-х годов, или таким произведениям, как «Шесть картин» А. Бабаджаняна, Третья симфония К. Караева, Вторая скрипичная соната А. Эшпая и другие. Поэтому подчерк-

¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М., 1972, с. 513.

² Как известно, ни того, ни другого строгие правила серийно-додекафонного метода не допускают, ибо двенадцатитоновый ряд выполняет функцию «унифицирующей идеи» (А. Шёнберг), то есть источника тематических и других элементов композиции произведений, призванных обеспечить ее неразрывное единство, трактуется как «основной образец, макет». Тема не обязательно должна быть идентичной с рядом. Поэтому нетурист между темой (или вообще между отрезками, на которые распадается мелодическая линия) вовсе не должны совпадать с новым появлением ряда», — отмечает Э. Кршеник в «Учении о двенадцатитоновом контрпункте» (см. *Res facta*, 3, Krakow, 1969, s. 22).

С другой стороны, здесь с такой же категоричностью предписывается избегать появления более чем двух мажорных или минорных трезвучий, которые образуются тремя следующими друг за другом звуками, так как «такие трезвучия, которые слух делает из звучания трезвучий, несоединимы с принципом атональности» (ibid.).

нем лишь, что и у ряда композиторов поволжско-уральской зоны можно наблюдать аналогичную тенденцию в использовании элементов серийно-додекафонной техники в условиях широкой и органической взаимосвязи с современной тонально-функциональной системой, а также «модальными отношениями, которые типичны для ряда народных музыкальных культур, не знавших классической функциональной системы»¹.

Своеобразное претворение подобного рода взаимосвязи встречается, к примеру, в первой части Третьей симфонии А. Эшпая. Каждый из двух разделов этой части, составляющих сложную двухчастно-контрастную форму, основан на сугубо пентатонических мелодиях марийских народных песен: для первого избрана спокойно-величавая песня «Урэмэт воктэн» («Вдоль по улице»), для второго — лирически проникновенная песня «Будшо йога» («Воды текут»). В умиротворенное, проникнутое светлой печалью звучание этой темы (у альтовой флейты на фоне выдержанных аккордов струнного квартета) и вторгается контрастный, сумрачный, словно окутанный туманной дымкой серийно организованный эпизод. В его основе — двенадцатитоновая тема, колоритно звучащая в виде отделенных паузами октавных шипков у солирующей арфы на фоне тремолирующей секунды ($d^1 - es^1$) у вторых скрипок и поддерживающих их альтов:

А. Эшпай 3-я симфония

11 *Molto tranquillo*

Arpa

V-nl II

V-la

ppp

ppp

¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 526.



Приобретая далее все более призрачный характер, эта тема передается затем фортепиано. Сжатая теперь до трех тактов стаккатирующая горизонталь подчеркнута постепенно насаивающимся ракоходным движением звуков темы у деревянных духовых и сонорно-атональными эффектами постепенного собирания всех двенадцати звуков в тремолирующие кластеры струнных *divisi*.

Нельзя, однако, не отметить, что если двенадцатитоновую по структуре тему заключительный малотерцовый ход (*b — g*), так же, как устойчиво выдержанный малосекундовый фон, вносят лишь отдаленные тональные ассоциации, то еще более откровенно последние выявляются во второй, скерцозно-оживленной части симфонии (*Vivo*), где тот же ритмически построенный двенадцатитоновый ряд в басах одновременно сочетается с тонально определенным мелодизированным движением у скрипок и альтов (см. партитуру, ц. 21—22).

Героическими деяниями мужественного сына татарского народа Мусы Джалиля вдохновлена одноименная симфония-поэма А. Монасыпова. Запечатлевая последний акт трагедии — неравный поединок Джалиля с врагом, произведение ярко передает чувства, которые рождает легендарный образ поэта-бойца, его романтически-светлое восприятие жизни, непобедимую веру в победу над злом и насилием.

Убедительному воплощению этого замысла служит удачно найденное взаимодействие двух контрастных музыкально-драматургических пластов: на одном полюсе — разнохарактерные, но единые в своей благородной человеческой сути темы Джалиля (лирико-эпическая тема вступления, насыщенная

Allegro moderato



Драматургическое взаимодействие двух контрастных образно-тематических сфер направлено на выявление их антагонизма. Ощущение жестокого всепоглощающего натиска создают две фазы фактурно-тембровых вариаций темы «вражеского логоса», рассредоточенные контрастным сопоставлением с «эпизодами Джалиля», они достигают с каждым разом более высокого напряжения. И если новые трансформации вражеской темы приводят к ее зловещей кульминации, то не остаются «безучастными» и темы Джалиля: они становятся все экспрессивнее и действеннее. Примечательно при этом, что привлечение принципа темы-серии не ведет к абстрактным атональным манипуляциям. Обогащая общий яркий по пентатонической окраске ладотональный контекст музыки, тема-серия и ее динамически нарастающие вариационные проведения позволяют заострить контрастное противодействие антагонистических сил.

Укажем еще несколько примеров введения в привычно пентатонический ладотональный строй серийных темообразований. Таковы, например, двенадцатитоновые темы-ряды, привлекаемые А. Лупповым для характеристик злых сил в его балетах. Так построены тема врага, открывающая злобный танец в балете «Соловей и родник» по одноименной балладе М. Джалиля, или угловатая тема, характеризующая злого волшебника Керемета в марийском балете «Лесная легенда» — основа музыкальной характеристики всей лесной нечисти:



Тема Керемета из балета „Лесная легенда“



Обе приведенные темы очень показательны в том смысле, что, демонстрируя атональную последовательность звуков, они, однако, сохраняют связь с пентатоническим ладовым истоком, что наглядно проявляется в образовании трихордных последований (см. в приведенном примере звуки, отмеченные скобками).

С этой точки зрения представляет интерес и Концерт-симфония для скрипки с оркестром Р. Белялова. Избрав свободно трактованный принцип серийно-тематической организации материала, композитор излагает, например, главную и побочную партии в виде цепи следующих друг за другом, слитых воедино, вариационно-вариантных преобразований исходного шестнадцатизвукового комплекса (двенадцатизвучный ряд с четырьмя дополнительными тонами). Однако и здесь минорно-пентатоническая ладотональная подоснова ясно ощутима благодаря длительно выдержанному тоническому *g* в басу, а также малотерцовым и трихордным оборотам в мелодии.

В заключение этого краткого обзора некоторых современных черт пентатонического музыкального языка хочется прежде всего отметить, что вместе с общей стилиевой эволюцией, обусловленной расширяющимися и углубляющимися творческими взаимодействиями пентатонических культур с новейшими явлениями отечественного и зарубежного музыкального искусства XX столетия, происходит непрерывное обогащение их ладотонально-гармонического арсенала. Характерно и другое: если на ранних исторических этапах многогранный процесс протекал под знаком всестороннего освоения великих классико-романтических традиций, в частности, претворения в новом пентатоническом многоголосии богатейших закономерностей, средств и приемов, накопленных

эволюцией мажоро-минорной системы, то на современном этапе, наряду с использованием и развитием традиционных приемов, возможен и более сложный синтез различных художественно-выразительных компонентов, принадлежащих стилевым течениям XX века, и органичные контакты пентатоники с политональной или атональной техникой письма.

Наша современная творческая практика, таким образом, еще и еще раз доказывает, что дело не в технических средствах, используемых приемах, системах; сами по себе они не делают музыки: важна художественная цель, тот этический и эстетический идеал, воплощению которого они подчинены. Все рассмотренные здесь произведения замечательны еще и тем, что примененная в них тональная и атональная техника естественно сочетается с их национальной музыкальной основой. В этом можно также видеть одно из убедительных опровержений весьма крайней точки зрения, рассматривающей возможность обновления языка современной музыки лишь в атональных системах. Как и в былые времена, основой основ современной музыки остается глубокое постижение сокровенных тайн народного музыкального мышления, помноженное на смелый новаторский поиск и прогрессивное развитие традиций всей мировой музыкальной культуры.

Новые пути камерно-вокального жанра (на материале армянской и грузинской музыки)¹

Творчество национальных композиторских школ за последние десять-пятнадцать лет отмечено таким множеством интересных явлений, что возникает возможность исследования краткого периода развития какого-либо жанра на широком, общенациональном фоне. Целесообразность подобного исследования обуславливается многонациональным единством советской музыки, благодаря которому отдельно взятое явление может нести на себе следы универсальности.

Общность идейно-эстетических позиций советского музыкального искусства, как и усиливающиеся контакты между национальными школами (в этом определенную роль играют пленумы и съезды композиторов, всесоюзные музыкальные фестивали) способствуют возникновению многих сходных явлений. В связи с этим понятие интернационализации культур по отношению к советской музыке приобретает особый смысл, ибо предполагает не внешнее совмещение национальных признаков с инонациональными, а, скорее, установление межнациональной типологии, единства закономерностей явлений в разных культурах. Вот почему ныне более допустимым, чем прежде, становится сравнительный анализ происходящих процессов на музыкальном материале двух либо трех культур. Особенный интерес для подобного рода анализа могут представить культуры территориально близ-

¹ В предлагаемом очерке автор частично использовал материал своей статьи «Новые черты армянской вокальной музыки», опубликованной в журнале «Советская армия», 1975, № 3, с. 23—30 (на арм. яз.).

кие¹, тесно между собой связанные в процессе исторического развития, но при этом сохраняющие национальную неповторимость. Именно таковыми предстают армянская и грузинская культуры. Самобытность армянской и грузинской музыкальных культур, отличающихся друг от друга в самом коренном признаке — типе мышления (армянская — одноголосие, грузинская — многоголосие), предопределила в каждой из них свой путь становления и развития профессионализма.

Музыкальное творчество этих республик в 60–70-е годы переживает процесс активного обновления. Здесь особенно положительную роль сыграли расширение межнациональных контактов, взаимодействие с инопатриональными культурами, приобщение к передовому художественному опыту XX века — советскому и зарубежному, наконец, приход новых творческих сил, поколения, которое формировалось в эти последние десятилетия.

Характеризует указанный период не только разнообразие индивидуальностей, но и активность творческой воли композитора. Отсюда многообразие решений: жанровых, композиционных, тематических, лексических. Такая индивидуализация нередко отражает принципиальность позиции композитора, его личностное отношение к современному музыкальному движению, а также к национальному наследию в целом: профессиональному и народному.

Качественный характер происходящих изменений дает о себе знать в различных областях творчества; одной из них явилась камерная вокальная (циклическая) музыка. Существенные сдвиги в этой области знаменательны тем, что выявили новое отношение к национальной традиции, которое можно определить как расширение «зон ретроспекции» культурного наследия. Устойчивый характер связей с традицией, свойственный вокальной музыке, не повлиял тем не менее на активность восприятия достижений культур иных национальных систем. Этот процесс не есть некая адаптация элементов одной системы в другой, а сложное спиралеобразное развитие, в результате которого далекие сферы и разные культуры на определенном этапе могут оказаться неожиданно близкими, объединенными в русле общей тенденции. Более того. Указанные связи закономерны, хотя общность не предполагает нивелировки индивидуальности решений, а под-

¹ По республикам Прибалтики такие исследования ведутся А. Клоты-нем, по Средней Азии — И. Вязго-Ивановой.

тверждает единство методов художественного познания действительности, адекватности форм ее отражения. Поэтому закономерно и то, что наметившиеся с 60-х годов в армянской и грузинской музыке новые пути развития во многом перекликаются с аналогичными тенденциями в различных национальных школах советской музыки.

В области вокальной музыки знаменательна роль вокально-инструментального цикла Дмитрия Шостаковича на стихи Блока (1967), последующих за ним Четырнадцатой симфонии, цикла на тексты М. Цветаевой и особенно Сюиты на стихи Микеланджело. Как и в более ранних произведениях для голоса, в них впечатляет жизненная достоверность музыки, конкретность ее социального звучания и вместе с тем — глубина вневременности. В диалектической направленности, проблемности, философичности искусства, очевидно, и заключена сила воздействия выдающегося советского мастера. Подобная концепционная целостность, которой Д. Шостакович убеждает в любых своих произведениях, в том числе и вокальных, в высшей степени присуща циклу на стихи Микеланджело Буонарроти (1974).

Уже с середины 50-х годов творчество Д. Шостаковича плодотворно воздействовало на развитие всей советской музыки. Для армянской и грузинской музыки это воздействие наиболее отчетливо обнаружилось в области инструментального творчества, хотя сохраняет значение и в вокальной музыке вплоть до настоящего времени. Однако не конкретные связи, а другое, более важное объединяло всегда прогрессивных композиторов с Д. Шостаковичем — поиск этической ценности искусства.

В развитие советской вокальной музыки 60—70-х годов (не одной лишь камерной) немало нового и перспективного внесли русские композиторы, главным образом Москвы и Ленинграда. Достаточно вспомнить имена Г. Свиридова, Р. Шедрина, С. Слонимского, В. Гаврилина, Э. Деисова, Б. Тищенко, А. Шнитке. Безусловно, здесь во многом решающую роль играет исторически не прерывающийся опыт русской национальной школы, который за последние десятилетия обогатился новыми значительными достижениями, стилистически весьма разнообразными; так, примечательно, что каждый из названных авторов продемонстрировал собственный метод работы с вокальным материалом. Тем не менее, можно говорить об общих тенденциях, получивших распространение в советской музыке с начала 60-х годов, прежде всего о так

называемой «новой фольклорной волне». Неофольклоризм, представивший одно из возможных решений вопроса о взаимоотношении профессионального искусства с народным, захватил творческое воображение композиторов самых различных национальных культур. Авторы привлекали многообразие форм преломления фольклорных текстов (музыкальных и литературных), использование различных типов народного музицирования, элементов некоторых синкретических представлений. Знаменательно, что неофольклоризм не породил некую стилевую схему, а вызвал к жизни, естественно, у одаренных художников, активный творческий импульс. Это очевидно при сопоставлении произведений композиторов как одной национальной школы (например, «Русская тетрадь» В. Гаврилина и «Плачи» Э. Денисова), так и разных. Свое слово в этом направлении сказали представители украинской композиторской школы (М. Скорик, Л. Дычко), прибалтийской (В. Тормис, П. Дамбис, А. Бражинскас, Э. Бальсис), дагестанской (Ш. Чалаев), грузинской (О. Тактакишвили, С. Насидзе, Н. Габуния), армянской (Э. Оганесян, Т. Мансурян, Е. Ерканян, А. Боямян, А. Восканян)¹.

Вместе с тем следует признать некоторую несостоятельность самого термина «неофольклоризм», в частности, по отношению и к армянской, и к грузинской музыке, ибо в этих культурах интерес к фольклору и не прекращался (стоит напомнить о сравнительной молодости их композиторских школ). Но и здесь в последние годы налицо новое отношение к фольклору, выразившееся в двух тенденциях: первая — отражение в композиторском творчестве местных (диалектных) интонационных и формально-конструктивных приемов фольклора; вторая — раздвижение границ познания фольклора, включение в орбиту композиторского изучения древнейших пластов народного творчества. В связи с последней тенденцией необходимо отметить также (это осо-

¹ Необходимо подчеркнуть, что имеются в виду конкретные произведения композиторов, а не их общетворческая ориентация. Так, «Басия» Н. Габуния или «Айрены» Т. Мансуряна еще не переводят авторов в ранг «неофольклористов». Сходные явления существуют в западной музыке, например, в вокальном цикле «Народные песни» Л. Берно (1963), представляющий собой тактичную инструментальную обработку одиннадцати народных мелодий (в том числе армянской и азербайджанской), или оригинальную по концепции и характеру используемого испанского фольклора локально-инструментальную драму Дж. Крамба (текст Гарсена Лорен, 1970) «Голоса детей из прошлого» (The ancient voices of children).

бенно касается армянской музыки) обращение к профессиональному музыкально-поэтическому творчеству средних веков, давно признанному в качестве составной части национальной классики.

Проблемы камерно-вокальной музыки нас интересуют прежде всего в теоретическом аспекте, в выявлении того истинно нового и ценного, что обогатило национальное художественное творчество в целом.

Обновление форм мышления в армянской и грузинской музыке коснулось всех жанров, хотя и в различной степени. Однако именно с 60-х годов музыкальному творчеству стало в особой мере присуще обилие жанровых модусов, наступившее в результате расширения границ каждого жанра, с одной стороны, а с другой — тенденции к жанровому смешению и установлению таким образом новых межжанровых контактов. Характерный для искусства XX века данный путь развития явился естественным для национальных культур Армении и Грузии, приводя здесь к результатам плодотворным, своеобразным¹. Как следствие этого процесса появляются новые жанровые решения (симфонии с хором или голосом соло, опера-балет или балет с хором, симфония для камерного состава или концерт для оркестра), а также формируются чисто музыкальные закономерности, выявившие свойства самого мышления. Одним из них явилась камерность.

Камерность в музыке XX века — отражение нового инструментального стиля, для которого характерно, как писал Б. Асафьев, стремление «к строгому конструктивизму, к четкости фактуры и к сосредоточению сильнейшего напряжения на кратчайшем протяжении времени, а также в достижении наибольшей выразительности при наименьшей затрате исполнительских средств»². Выдающийся советский ученый с присущей ему прозорливостью еще в 20-е годы указывал на изменение понятия камерности, которое выразило, по его словам, «динамическое начало жизни» и привело в музыке «к сжатию и заострению форм»³. Необычайно плодотворная

¹ В поддержку «естественности» можно привести наличие своего рода полиморфности некоторых жанров народной (крестьянской и городской) и средневековой профессиональной (духовной и светской) музыки с присутствием или скольжением специфических жанровых границ.

² Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1977, с. 106.

³ Там же, с. 106—107.

мысль Б. Асафьева о форме новой инструментальной организации, основанной на понимании «каждого инструмента как характера со своими прирожденными качествами и свойствами, которые и обуславливают материал и всю фактуру...»¹.

Правда, Б. Асафьев писал это, имея в виду камерно-ансамблевую (инструментальную) музыку первых десятилетий века и в первую очередь камерную музыку Стравинского. Но, как показывает история музыки XX века, принципы новой камерности, наиболее отчетливо сформировавшиеся в условиях камерного состава, проникли и в крупные формы, обнаруживаясь в симфонической, порой театральной музыке. Знаменательна эволюция этого процесса: камерность, возникшая вследствие повышения роли и функциональности каждого инструмента, постепенно приобрела иную суть. Она стала одним из свойств современного музыкального мышления, естественным спутником концентрации и «заострения» форм. Изучение сферы камерной инструментальной музыки, ее воздействия на оркестровую ткань позволяет сделать вывод о важном значении камерности для оркестра XX века². Чрезвычайный интерес к инструменту, приведший к расширению его сольно-выразительных и вместе с тем технических возможностей, новое осознание инструментальной фактуры, отдельных тембров и их наложений вплоть до интенсификации лада, интонации, ритма, фактуры через тембр (не случайно столь важно для современной теории понятие тембровой интонации)³ — вся эта начавшаяся с первых десятилетий века тотальная «инструментализация», образовав сложную систему связей с прежними формами, стала составной частью современного музыкального мышления.

Тенденции, характерные для развития советской камерной вокальной музыки последнего десятилетия, рассматриваются в данной статье последовательно на примере двух культур — Армении и Грузии. Теоретические выводы, изложенные в процессе конкретного анализа, являются в большинстве случаев общими для обеих. В то же время аспект рассмотрения и ак-

¹ Асафьев Б. Клята о Стравинском, с. 90.

² Об этом свидетельствуют многочисленные примеры из истории музыки уже начала века: К. Дебюсси, Г. Малер, И. Стравинский, М. Равель, А. Шёнберг, написавший еще в 1906 г. Камерную симфонию для 15 сольных инструментов, позже — Д. Шостакович.

³ Последнее, как известно, нашло интересное преломление в творчестве Ч. Айваза, Э. Вареза и отчасти О. Мессяна.

цент анализа диктуется специфическими традициями и ситуацией, сложившейся в армянской и грузинской музыке.

Камерность, о которой шла речь и которая имела принципиальное значение в формировании новой инструментальной музыки Армении 60-х годов, оказала существенное влияние и на жанр вокальной музыки. В этом установившемся взаимодействии между разными сферами камерной музыки, а чуть позже и не только камерной, очевидно, заключался один из главных стимуляторов возрастающего интереса к вокальному творчеству. Установившееся взаимодействие было обусловлено единством принципов организации музыкального материала, общностью решаемых художественных задач.

В 50-х — начале 60-х годов вокальные жанры — не только область камерного вокального пения, но и опера, кантатно-ораториальная музыка и даже массовая (в том числе эстрадная) песня оказались в стороне от магистрального развития, актуальной проблематики национальной музыки. Трудно найти объяснение этому. Казалось бы, армянская музыка, возрождавшаяся благодаря Комитасу именно через песню, должна была иметь особое пристрастие к вокальному творчеству. Тем более, что ее выдающиеся представители (А. Спендяров, Р. Меликян, А. Степанян) оставили в наследство прекрасные романсы. Стоит вспомнить, что созданный еще в 20-х годах цикл «Змрухты» («Изумруды») Р. Меликяна открыл новую страницу не только в сфере вокальной музыки: он выявил возможности построения национальных лавагармонических структур¹, получивших развитие у композиторов последующих поколений.

Думается, что период временного спада интереса к вокальному творчеству стал во сути периодом «переоценки ценностей», накопления материала и технологии, потому и привел к возрождению. С середины 60-х годов начинается возрождение интереса к вокалу, создаются циклы, разные по стилю, художественным и музыкально-тематическим принципам, что в целом обогатило камерную и симфоническую области, оказало воздействие на хорное творчество, музыкальный театр. Последовательность этой вокальной тенденции определялась прежде всего возросшим общим уровнем армянской музыки, связанным с укреплением ее специфически-национальных

¹ См. об этом: Гаспарян Г. Романсы Меликяна. Ереван, 1960 (на арм. яз.)

основ, и в то же время расширением музыкально-эстетического диапазона.

Приводимый ниже перечень¹ (конечно, охватить все циклы невозможно) дает представление о масштабах процесса. Это циклы Д. Асатрян «Человек на ладони» (сл. П. Севака, 1965), «Песни Амалии» (сл. П. Неруды, Р. Альберти, Ф. Гарсиа Лорки, 1969), «Ожидание» (сл. М. Мецаренца, 1970); Т. Мансуряна — Три романса (сл. Ф. Гарсиа Лорки, 1966), «Тетрадь скорбных песнопений» (сл. Н. Кучака и Х. Кечареци, 1966), «Айрены» (сл. Н. Кучака, 1967), «Дар розы» (сл. М. Зарифяна, 1974), «Луна, играющая на флейте» (сл. Р. Давояна, 1976); далее — «Раздумья» (сл. Ов. Тлкуранци, 1969), А. Аджемяна; «Памятник матери» (сл. Ов. Шираза, 1970) А. Арутюняна; Шесть романсов (сл. В. Григоряна, 1970) И. Аразовой; «Три вечерние песни» (сл. Ли Бо, 1971) и «Осень» (сл. В. Теряна, 1975) Ю. Арутюняна; две «Тетради тагов» (сл. Г. Нарекаци, 1972, сл. М. Мецаренца, 1974) М. Израеляна; «Да будет свет» (сл. П. Севака, 1972) и камерные кантаты: «Из Песни Песней» (1973), «Canticle» (сл. Н. Шиорали, 1975) Е. Еркяна; «Красные хлеба» (сл. Д. Варужана и М. Мецаренца, 1973) А. Зограбяна; «Сонеты Шекспира» М. Вартазаряна (1974). Кроме того, вокальные циклы написаны Г. Чнтчян, Г. Ахияном, В. Бабаяном, Р. Алтуняном, А. Сатяном, Г. Меликяном, Р. Саркисяном, Г. Манвеляном, С. Баласаяном и другими композиторами.

Нашей целью является не анализ перечисленных и далеко неравнозначных по своим эстетическим качествам циклов, а обнаружение тех стилистических черт, которые позволят более отчетливо представить некоторые тематические и формообразующие закономерности современной армянской музыки. Исходя из этого, нас более будут интересовать черты общности, сближающие циклы, а не различия, что, разумеется, не исключает дифференциация явлений.

Одн из моментов общности — строгая концепционная направленность или, иначе говоря, выдержанность определенной музыкально-поэтической идеи, интегрирующей содержание всего цикла. Это придает обобщающий смысл основной теме произведений — размышлению, созерцанию, переживанию или повествованию, — в определенной степени являясь средством сближения песен, достижения внутреннего единства цикла. Так вскрывается характерная деталь в трактовке жан-

¹ Произведения называются в хронологической последовательности.

на вокальной музыке, когда идейно-художественные и композиционные задачи формируют цикл прежде всего как целостность, некую структуру, имеющую свою кривую развития и завершения. Особенность такой структуры как принципиально новой для национальной музыки раскрывается при сопоставлении циклических произведений 60—70-х годов с циклами композиторов предшествующей эпохи, в том числе Р. Меликяна и А. Степаняна. Вопрос циклического единства (интеграции) выступает теперь как один из основных, он становится здесь, по сути, проблемой связи художественного целого. Отсюда понятна невозможность фрагментарного исполнения цикла или перестановки его номеров, допускавшаяся в армянской музыке ранее. Каким же образом осуществляется связь между песнями и их объединение в цикл? Выяснение этого вопроса поможет определить не только конструктивные, но и музыкально-стилистические особенности данных сочинений.

В большинстве случаев координацию выполняет поэтический текст. Единство поэтического содержания цикла служит предпосылкой единству музыкально-тематическому. Это отнюдь не исключает элементов контраста и в тексте, и в музыке (например, в циклах А. Арутюняна, А. Аджемяна, И. Аразовой, где контраст выполняет важную роль, способствуя связи и взаимной уравновешенности элементов). Однако теперь он не объединяет отдельные номера в сюиту, а создает в цикле целостную концепционную драматургию.

Рассмотрим принцип циклической интеграции, сравнительно более подробно на примере сочинений Т. Мансуряна, Д. Асатрянна и А. Аджемяна, так как они наиболее показательны с точки зрения интересующего нас вопроса. Разумеется, выбор обоснован и художественными достоинствами этих произведений.

«Айрены»¹ на слова Наапета Кучака, армянского поэта XVI века — четыре песни Тиграна Мансуряна, чье творчество обозначило рубеж в современной армянской музыке. «Айрены» явились новым, значительным словом в развитии исследуемого жанра, положили начало устойчивой художественной тенденции, о чем еще пойдет речь. Вместе с тем

¹ «Айрены» — распространенные в средневековой армянской поэзии стихи-песни, имеющие определенную закономерность стихосложения: четыре стиха по 15 слогов, где каждый стих, в свою очередь, делится на два полустишия из 7 и 8 слогов.

очевидна их преемственность с национальной вокальной традицией, именно с практикой старинных песнопений и эстетическими принципами Комитаса. В этом смысле наиболее показательна первая песня цикла «Давид-пророк». Мелодическое развитие, в котором, несмотря на широкий распев слогов, важно совпадение музыкальной и поэтической пунктуации — структурно-стилистическая особенность многих армянских песнопений, участвующая в процессе формообразования монодии. Автор «Айренов» последователен в использовании данного принципа организации мелодического материала, благодаря чему сближаются разные по характеру песни цикла, достигается единство стиля песен, целесообразность их циклического объединения.

Впрочем, это лишь один из факторов. Наравне с ним действуют и другие, не менее существенные. В их числе — тематические связи между песнями, подтверждающие их взаимную подчиненность и обнаруживаемые в разных аспектах: интонационном, ритмическом, фактурном, композиционном. Задачи и объем статьи не позволяют подробно остановиться на каждом из отмеченных аспектов. Ограничимся схемой, которая, естественно, не выявляет сути связей, однако дает о них наглядное представление в масштабе всего цикла (римские цифры обозначают порядковый номер песни, справа указывается аспект связей):

I—II; II—IV интонационный

I—IV; II—III ритмический

I—III; II—IV фактурный

I—III; I—II композиционный.

По схеме видно, что начальная песня взаимодействует с остальными наиболее интенсивно. Она действительно выполняет функцию песни исходной, экспозиционной. В ней сфокусированы основные тематические признаки цикла, которые в одних песнях развиваются активнее, а в других лишь дополняются. Подобного рода драматургия с главенствующей первой частью, традиционная для жанра инструментальной музыки, для вокального цикла не столь типична. Здесь оправданная, она способствует как тематической, так и общеструктурной цельности произведения (проявление циклической интеграции). Более того, первая песня в общей композиции «Айренов» выполняет роль своего рода кульминации. Приподнято-ораторский тон, идущий от содержания самого айрена

Н. Кучака, как и мелодическая структура песни, основанная на «завоевании» нижней тоники, создают напряженность, ожидания, потребность развития. Средние песни, представляющие собой два лирических этюда, подводят к заключительному монологу «Когда на свет явился я». Это резюме цикла, определенное завершение линии развития образа, музыкального и психологического. Сольный распев, искусно стилизованный композитором в духе национальной монодии, здесь, в финале, особо художественно выразителен:



«Дар розы» — вокально-инструментальный цикл Т. Мансуряна на стихи Матевоса Зарифяна, в содержании которых раскрывается популярный в поэзии, особенно символистской, образ прекрасной розы, увядающей под сенью своих листьев. Пантизм стихов передан композитором через изысканную «дебюссистскую» атмосферу: разреженность фактуры, закрутленность фраз, устойчивость общего, несколько притупленного настроения, исключающего взрывы-кульминации. В сочетании с мягкой вокальной мелодией, самостоятельной по своей выразительности, но, тем не менее, не затемняющей чистоту линий инструментальных голосов, это приводит к своеобразной, по замечанию автора, «сентиментальности»¹.

¹ См. об этом: Берко М. Тигран Мансурян. — В кн.: Музыка республик Закавказья. Тбилиси, 1975, с. 127. Любопытно, что в 1976 г. после написания «Наирйских песен» для голоса и оркестра (текст В. Теряна), композитор возвратился к такой же манере письма в новом цикле (с тем же инструментальным составом) «Луна, играющая на флейте» (текст современного поэта Р. Давояна).

Единство целого достигается двумя способами. Первый — интенсивность вокально-инструментальных связей, их функциональное равенство. Инструментальное трио (флейта, виолончель, фортепиано) выполняет в композиции цикла особую важную роль: обрамляющие оба вокальных номера инструментальная прелюдия, интерлюдия и постлюдия настолько завершены, что «разрушают» ожидаемую двухчастность цикла, делая его пятичастным.

Второй способ, испытанный более в инструментальной музыке, — единство музыкально-тематического развития, — отчасти применен Т. Мансуряном в «Айренгах». Однако в данном случае правильнее было бы подчеркнуть не столько единство, сколько развитие тематизма. Для интонационного строения цикла характерны диатоническая ясность, выделение консонантных интервалов, заметных модуляционных сдвигов в кадансах. Такая эмоциональная открытость интонации после хроматической насыщенности предшествующего, инструментального, периода творчества композитора выглядит неожиданно свежей. При более тщательном рассмотрении обнаруживаются непосредственные связи с ранними вокальными циклами — pedalные басы, специфичная структура аккордов у фортепиано, непринужденность движения вокальной мелодики, подчас «ломающего» строфичность стиха. На протяжении всего цикла автор сохраняет значение некоторых формообразующих интонационных элементов, в частности терцово-секстового и квинто-квартового, оставляет ведущую ритмическую роль за триольной фигурой¹:



¹ Подстрочный перевод:
Нежная душа услышала как-то ночью,
Что нет у меня больше ничего сокровенного...



Выдающийся советский поэт Паруйр Севак (1924—1971), «лирический мыслитель», по определению Э. Межелайтиса, вдохновил Джона Асатрян (1936—1977) на написание цикла «Человек на ладони». Самобытность мышления поэта, сложноассоциативные ряды его образной системы приводят к интенсивному использованию приема метафоры, всегда работающей на внутреннюю целостность стиха. Разнообразие эмоциональных нюансов, подвижность и глубина поэтической метафоры (знаменательно в этом смысле стихотворение «Схожу с ума»), стройность архитектоники — все это делает возможным перевод П. Севака на язык музыки.

В интересном лирико-психологическом цикле Д. Асатряна, одном из первых в армянской музыке 60-х годов написанном для меццо-сопрано и струнного квартета с клавирином, основную нагрузку несет голос¹. Его трактовка связана с развитием содержания текста: здесь музыкальный материал строго подчиняется поэтическому. Возмущенная речитация первой песни; инертное, как бы отрешенное движение второй, экспрессивная взвинченность, приглушенная воспоминанием о прошедшем — третья песня, таковы результаты этого «подчинения». Мелодика вокальной партии гибко следует за интонационной линией поэтической речи, метrorитмическое развитие связывается с динамикой произнесения слов, их фразировкой. Примером взаимодействия декламационной и мелодической речи может служить песня «Твое имя», где уже начальное мелодическое решение (ход на септиму) продиктовано интонационной структурой слова:

¹ В 1975 году композитор сделал новую редакцию произведения, дополнив пятичастный цикл двумя быстрыми номерами (серединный — на стихи «Содогаюсь я» и заключительный «Это я пою»), несколько меняющими прежнюю бесконфликтную концепцию цикла.

3 Grave

Д. Асатрян, «Твое имя»

Voice
 V.no I
 V.no II
 V.la
 Cello
 Clavesin

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on five staves. The top staff is for the vocal melody, with lyrics written below it: "Вн-у, Кос- ну М- М- Тво- е". The next three staves are for the piano accompaniment, featuring arpeggiated chords and melodic lines. The bottom staff is for the piano accompaniment, featuring a bass line and chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written in a clear, legible hand.

«Схожой» жанрово-художественный прием в сочинении Д. Асатряна (разбирается первая редакция) — монолог. Между стержневыми частями цикла «Схожу с ума» (№ 1), «Твое имя» (№ 3) и «Руки» (№ 5) находятся песни более созерцательного плана, данные как своего рода отстранение, это «Одинокое дерево» (№ 2) и «Бессонница» (№ 4). Особое значение обретает центральная часть, которая представляет собой сложную, синтезирующую стилистические особенности данного цикла, форму. В ней объединяются жесткость стиля *Sprechgesang* первой песни со свободным мелодическим движением последней. Таким образом, в основе драматургической (музыкально-поэтической) концепции цикла Д. Асатряна лежит принцип концентричности: композиция с центральной средней частью, имеющей собирательное значение.

Свой небольшой, эмоционально-выразительный цикл «Раздумья»¹ (текст армянского поэта рубежа XIV—XV веков Ованеса Тлкуранци) Александр Аджемян представляет как пять импрессионистских зарисовок. В отличие от Д. Асатряна, А. Аджемян стремится передать целостную атмосферу стиха, а не следовать за частными изменениями текста. В связи с этим каждая песня предстает как остановленное мгновение, определяющее общее поэтическое настроение. Непосредственность запечатленного настроения можно уловить даже в монологической, заключающей цикл «Молитве».

Музыкально части цикла объединены по принципу сопоставляемого контраста. Контраст поэтико-содержательный возникает на стыке двух пар песен: второй — третьей и четвертой — пятой, трактующих, если рассматривать их в широком плане, темы любви и смерти; первая же песня «Назидание» становится введением в цикл. Такое построение цикла отнюдь не склоняет к выводу о пессимистичности его поэтической концепции, истинное содержание которой находим в подтексте песен, особенно в четвертой «К смерти», представляющей скорее размышление о «суеде мира», как писал современник Тлкуранци Мкртич Нагаш. Здесь по-своему отразилась идея взаимообратимости жизни и смерти, характерная для мировосприятия многих мастеров слова восточной поэзии.

¹ В некотором смысле он находится в русле художественно-стилистической тенденции, определяемой ранними циклами Т. Мансуряна, а позже, в 70-х годах, получившей в армянской музыке большое распространение.

Представим, что песня «Молитва» не завершала бы цикл, а имела после себя часть, более «заключительную». Логически это не исключено. Однако композитор создает цикл, замкнутость которого определяется именно музыкальным решением последней части. Окаймляющие песни композиционно уравнивают циклическую структуру. При этом их соотношение основано на факторе различия, а не подобия (формы, материала, средств развития и пр.). Краткость «Назидания» компенсируется медлительной развернутостью «Молитвы» (исповедь-осуждение, знакомая по айрену Н. Кучака «Когда на свет явился я»), динамичность первой дополняется относительной статичностью последней. Наконец, в последней песне голос и инструментальное сопровождение

А. Аджемян, «Молитва»

The musical score is for a piece titled "Молитва" (Molitva) by A. Adzhemyan. It is in 4/4 time and marked "Largo". The score consists of five staves: Glocken (Glockenspiel), Vib. (Vibraphone), Cello, Piano, and a vocal line. The Glockenspiel and Vibraphone play a melodic line starting with a piano (p) dynamic. The Cello and Piano provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The vocal line enters in the third measure, marked "a tempo".

(фортепиано, вибрафон, колокола) развиваются параллельно, причем ансамбль инструментов имеет здесь самостоятельную тематическую сферу, и в связи с этим небольшое вступление, что обособляет данную часть во всем цикле, делает ее весомой по значению и именно заключающей (см. пример 4 на с. 253).

Обзор циклов Т. Мансуряна, Д. Асатрянна, А. Аджемьяна имел целью показать разнообразие принципов их циклического объединения, формообразования. Естественно, что анализ формы как внутреннее организованного единства потребовал рассмотрения используемого тематического материала, особенностей его трактовки.

Остановимся на некоторых из наиболее общих вопросов, касающихся характерных тенденций новой армянской вокальной музыки:

- а) вокальная интонация;
- б) соотносимость голоса и инструмента;
- в) отношение музыки к тексту.

Обновление интонационной сферы вокальной музыки было обусловлено разными факторами. Так, в определенном смысле поворотным для армянских композиторов стало осмысление вокальной интонации в традиции равноправного соотнесения вокального и инструментального начал (в этой традиции имена И. С. Баха и К. Монтеверди, Л. Бетховена и Р. Вагнера, М. Мусоргского и С. Прокофьева). Важное значение имели и завоевания камерно-концертной и так называемой малой (одноактной) оперы XX века. Перенос их в новый, национальный контекст расширил не только интонационный строй, но и певчески-выразительные возможности армянской музыки для голоса.

Процесс обогащения вокальной мелодики через ее связь с инструментальным тематизмом, в свою очередь, существенно эволюционировавшим, способствовал своеобразному раскрепощению от прежних певческих стереотипов, романсных «норм», направив творческую мысль армянских композиторов в сторону более дифференцированной передачи поэтического содержания. Здесь, на скрещении музыки и поэзии, рождается своеобразная вокально-речевая выразительность. Ее многообразные формы преследуют единую цель: драматизацию слова.

Определенную роль сыграло также постижение через жанр камерной вокальной музыки особенностей древнеармянского мелоса, который, ярко выразил себя в эпосе,

духовных и светских песнях средневековья, через много веков по-своему откристаллизовался в творчестве Комитаса (например, в песнях «Мокап Мирза», «Услышал дрозд горлицы стон»). Плодотворной явилась эта художественная тенденция изучения замечательных памятников национальной старинной культуры, заметно преобразившая образно-тематическую сторону современного армянского творчества. Породив немало своеобразных форм стилизации, она стала, главным образом в музыке, стимулом к изучению исконных закономерностей национального искусства.

Итак, можно назвать три наиболее важных фактора, способствовавших обновлению вокальной интонации в камерной армянской музыке. Это инструментализация вокальности, значения ритмодекламационной выразительности и осознание интонационных структур армянских монодий. Различие способов их преломления определило многообразие созданных произведений. Так, в ряде циклов интенсифицируется какая-либо одна сторона вокальной интонации: мелоречитация («Афоризмы» Р. Алтуняна), непериодический распев, украшенный мелизматикой в стиле армянской псалмодии («Айрены» Т. Мансуряна), пение активно мелодизированное («испанский» цикл Д. Асатрянна, «Дар розы» Т. Мансуряна), нитонирование, приближенное к «музыкальной прозе» и выражающее скорей различные состояния, чем развитие настроения (цикл И. Аразовой), инструментализированная мелодика, обостренная напряженным интервальным строением серии (Три романса А. Сатяна). В ряде циклов наблюдается комплексное использование отмеченных элементов вокальной выразительности. Рядом с откровенной инструментальностью соседствуют песенность и декламационность. Так, у Д. Асатрянна в распев вплетается мелоречитация, переходящая в свободный говор (что в большей степени присуще циклу на слова П. Севака); у А. Аджемяна же можно уловить стилизованный напев, экспрессивно усиленный ритмической акцентуацией (песни третья и пятая).

Цикл «Памятник матери» Александра Арутюняна — одно из лучших его произведений последних лет (сказался здесь многолетний опыт композитора в вокальном жанре, уже сложившаяся система индивидуального стиля). Поэтому вокальная интонация нередко «питается» из сфер творчества самого автора. Наибольшую близость она обнаруживает в опере «Саят-Нова»: нетрудно проследить определенную связь песен цикла с интонационным строем оперных вокальных партий.

И в том, и в другом случае песенная, а подчас ашугская, природа является для А. Арутюняна основным мелодическим источником. Несмотря на традиционность избранной композитором вокальной формы, произведение отличает (в духе современных тенденций) стремление к циклической интеграции и в связи с этим трактовка песен в подчеркнута драматическом аспекте: поэтому каждая из песен цикла обладает своей жанровой характерностью (баллада, колыбельная, ноктюрн, ариозо).

Своеобразно решение вокальной интонации в цикле, получившем широкое общественное признание, «Три вечерние песни» Юрия Арутюняна. Их можно было бы назвать песнопениями для голоса и инструментального ансамбля (флейта, фортепиано, треугольник, бонги, тарелки), чему прежде всего способствует характер вокальной мелодики, ориентированной на несколько обобщенный тип песнопений. Любопытно, что в самом тематическом материале сочетаются разнотональные элементы, оригинально преломленные, подчиненные общему музыкальному замыслу. Итоговый интонационный эффект для армянской музыки нов и неожидан (поводом к стилизации послужил текст Ли Бо). «Китайский» план песен обнаруживается в ладовой специфике мелодических построений (использование пентатоники и элементов древнекитайского кварто-квинтового звукоряда «хуан-чжун»), в декламационной трактовке голоса (речитатив, как известно, основная форма китайской вокальной музыки), в несколько декоративном характере инструментального сопровождения. Интересен процесс совмещения разнотональных элементов в их функциональной переменности, возникающих биладовых формах. Так, в первой песне цикла лидийский лад *d* незаметно переформируется в ряд *d-a-e-h* (эпизод *Adagio*), что, впрочем, не нарушает в целом армянский характер мелоса.

Принцип строения вокальной линии, как и избранный Ю. Арутюняном способ музыкального живописания, нашел продолжение в его следующем, пятнадцатом цикле «Осень» для сопрано, струнного квартета, флейты и фортепиано (стихи известного армянского лирика Ваана Теряна). Сохраняющееся на всем протяжении сочинения единство поэтического настроения (несмотря на разность содержания стихов) передается композитором в выровненной вокальной мелодии, обуславливающей тематическую близость (и даже лейтмотивность) частей цикла; здесь еще активнее, чем в «Трех

печерных песнях», композитор использует некоторые песенные формулы, лишая их тривиальности, окружая изысканностью общей плерерной звуковой атмосферы.

Совершенно иные принципы и отношение к вокалу выявляют циклы М. Израеляна и А. Зограбяна, композиторов, чьи творческие идеалы также расширяют панораму новой армянской музыки. Близкие по стилю произведения этих авторов разнятся своей внутренней сущностью. А. Зограбян более рационалистичен, он предпочитает созерцание действию, игру ритмов и графическую выразительность рисунка — краскам; отсюда своеобразная «арабескность» его партитуры. В интересном по замыслу вокально-инструментальном цикле «Красные хлеба», вдохновленном сложноассоциативной поэзией крупнейших армянских поэтов начала века — Даниэла Варужана и Мисака Мецаренца — голос трактуется скорее как тембровая краска. Об этом свидетельствуют эпизодичность¹ и самый характер его использования. Сочинение находится в русле неомимпрессионистической, в частности булезовской традиции письма (многое связывает его с произведением П. Булеза «Молоток без мастера»). Профессионализм А. Зограбяна, зрелость его «структурального» мышления помогают преодолеть схематизм влияния, найти возможности новых звуко сочетаний, которые не чужды природе национального мышления, хотя и сильно абстрагируют общепермянскую интонацию.

Момент созерцания присущ и «Тагам» М. Израеляна, одного из ярких армянских композиторов среднего поколения², однако характер этого созерцания сообщает музыке иную, экспрессивную наполненность. Музыкальный образ каждой части «Тетради I» рождается в результате целостного восприятия стихов Григора Нарекаци (X век) — вели-

¹ Цикл пятичастен, голос используется лишь в трех частях. Первая — голос и фортепиано; вторая — флейта, кларнет, альт, фортепиано; третья — голос, гобой, кларнет, альт, скрипка; четвертая — тот же состав без голоса; пятая — весь ансамбль.

² У Израеляна две «Тетради тагов» (таг — жанр средневековой армянской монодии). Тетрадь I (текст Г. Нарекаци) состоит из четырех частей: первая — «Явление» (для голоса, флейты и ударных), вторая — «Мелодия Нарекаци» (для голоса, флейты, кларнета), третья — «Песнь Воскресения» (для голоса, флейты, кларнета и ударных), четвертая — «Вардавар» (языческий праздник роз; для голоса, флейты, кларнета и ударных). Тетрадь II (текст М. Мецаренца), состоящая из трех частей, написана для голоса и фортепиано.

чайшего, национального поэта и музыканта¹. Воздействие поэзии на музыку проявляется также в композиционном соответствии строфы и вокальных построений, отделяемых друг от друга инструментальными «паузами» (длина последних зависит от характера развития поэтического образа). Одновременно с такой расчлененностью вокальной мелодии ей свойственны мерность движения и удивительная временная протяженность, исходящие из особенностей армянской монодии². Отказавшись от стилизации жанра, М. Исраелян воссоздает глубоко индивидуальный, современный аналог песни времен средневековья, создает свой тонкий лирико-философский мир.

Обновление и развитие материала достигается композитором двумя способами: постоянной варианностью ритма, преодолевающей симметрию и повтор фигур, и ортодоксальностью звуковой организации, близкой серийному принципу, но и разнящейся от него. В основе лежит сцепление целотонных рядов, приближающихся друг к другу не ближе интервала чистой кварты (ряд может включать от двух до пяти звуков), так: $\underline{g^1-a^1-d^2-e^2-fis^2}$ или $\underline{es^1-f^1-g^1-d^2-e^2-fis^2}$.

Два сцепленных ряда осознаются М. Исраеляном как единый комплекс, в его вертикальной структуре — метод вариантности. В горизонтальном же разворачивании комплекс чрезвычайно мобилен: путем целотонного расширения (вверх или вниз) одного из рядов и последующего за этим скачка (излюбленные интервалы: кварта, квинта, тритон, большая секунда, большая септима, большая секста) происходит «модуляция», точнее транспозиция в другой комплекс. Если учесть, что каждый комплекс распространяется на одну-две фразы, то можно представить степень подвижности этой звуковой организации в целом.

¹ Некоторые из избранных композитором стихов Нарекаци сохранились и в его же музыкальной версии, среди них прекрасный таг «Песнь Воскресения». М. Исраелян использует лишь вторую половину текста.

² Примечательно высказывание П. Булеза: «...Мы с уважением относились к «завершенности» произведения западной музыки, к замкнутости его цикла, но мы ввели «шанс» восточной музыки, ее открытие разворачивание». Цит. по кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 131. Армянскому композитору это введение не чуждо: в многовековом опыте национальной культуры можно обнаружить многое из того, что ныне так популярно в современной композиции, в том числе асимметричность и «открытость» формы.

Оригинальность тематического строения «Тагов» М. Исаеляна обусловлена своеобразием вокальной интонации (самый же способ артикулирования здесь традиционен). Единство тематической структуры всех голосов не мешает композитору (как следовало бы ожидать и как это происходит у А. Зограбяна) осмыслить вокальную линию как самостоятельное целое, подчеркнуть в ее развитии общий диатонический характер музыки. Активно используемые форшлаги имеют национальное происхождение — армянские духовные песни, двойные форшлаги распространены у самого Г. Нарекаци; и в том и в другом случае их целью оказывается не «украшение», а выявление тематических признаков гласа (или ряда).

Приводимый ниже пример взят из «Мелодии Нарекаци»:

М. Исаелян. «Таги»

Voc. *p*
 Ра-но на са- ра-но на са- ра

Fl. *pp*
pp

Cl. *pp*
pp

Итак, мы подошли к следующему вопросу, касающемуся взаимоотношений между голосом и инструментальным сопровождением. Современная музыка продолжила некоторые тенденции предшествующих веков, стремившихся не ограничивать сопровождение ролью

простого аккомпанеента либо фона голосу. Достижение синтеза, той связи, когда одно теряет смысл без другого, — не в этом ли идеальное совершенство вокального творчества? Можно вспомнить изречение А. Веберна, касающееся понятия взаимосвязи в музыке: «Взаимосвязь в самом общем понимании означает наличие максимально тесных отношений между всеми компонентами»¹. В данном случае компонентами являются голос и сопровождение. Какова степень их отношений в рассматриваемых циклах?

Не отрицая определенных достижений в этой области, нельзя не видеть недостатков, идущих от чрезмерного насыщения инструментальной фактуры элементами «недействующими» или же создающими эффект внешнего драматизма. Так, например, композиторами нередко стереотипно обыгрывается определенный вид фортепианного сопровождения, выражающий состояние взволнованности. Повторяемый в произведениях различных авторов, этот прием, естественно, порой «конфликтует» с текстом, вызывая несоответствие поэтического и музыкального содержания. Или же случается, что авторам ряда циклов не всегда удается достичь нужного качественного соотношения двух уровней: голоса и сопровождения. В основном это происходит, когда недооценивается значение однородности тематической фактуры, при которой предельно «плотен» контакт между вокальной и инструментальной партиями. Обычно встречается более простой способ создания взаимосвязи: распределение между голосом и инструментом ритмоинтонационных образований, имеющих общий мелодический источник. Такой прием встречается в некоторых номерах из цикла «Человек на ладони» Д. Асатряна, в циклах Р. Алтуниана и А. Сатяна. При этом, имея в виду параллельное развитие партий голоса и сопровождения, можно выделить две тенденции: одна — подчинение голоса инструментальному ансамблю (циклы А. Алжемяна, «Ожидание» Д. Асатряна), другая же — наоборот — развитие в фортепианной партии зависит от движения в вокальной («Адрес» Т. Мансуряна, цикл И. Аразовой). Образцами более сложной связи-единства между голосом и инструментом являются все последние циклы Т. Мансуряна, «Три вечерние песни» Ю. Арутюниана, «Красные хлеба» А. Зограбяна и особенно «Тетрадь тагов» М. Исраеляна.

¹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 61.

Разнообразие составов, избирательность, проявляемая авторами по отношению к инструментам в каждом отдельном случае, характеризуют многие современные вокальные циклы. Повышение функциональности инструментов, значение тембровой выразительности порой столь велики, что некоторые из произведений правильнее было бы назвать вокально-инструментальными ансамблями. Это «Intermezzo» и «Дар розы» Т. Мансуряна, циклы М. Израеляна и А. Зограбяна, «Раздумья» А. Аджемяна, «Три вечерние песни» Ю. Арутюняна, «Эллинические песни» Е. Еркяняна, которые по характеру решения проблем взаимной координации и связи элементов на новом, современном уровне смыкаются с областью чисто инструментального творчества¹.

Другой путь, «разрастание» вокального начала, связанный со своего рода монументализацией вокального цикла, приводит к жанру камерной или сольной кантаты. Здесь действуют многие из указанных ранее закономерностей, однако степень их интенсивности иная. Усиленная в сравнении с циклами драматизация — роль сквозного развития, осознание его как «действия», подчас сценического — черты, присущие армянской камерной кантате.

В задачи настоящей статьи не входит рассмотрение этого жанра, сближающегося не только с сольными вокальными циклами, но и с кантатами, а также с камерными оперными формами. В армянской музыке этот интересный жанр по сути только зарождается, и для обобщений еще не настало время². Лишь в качестве примера приведем камерную кантату «Из Песни Песней» (1973) для сопрано, тенора и инструментального ансамбля Е. Еркяняна³. Она интересна и как образец взаимодействия различных жанровых форм⁴. Здесь

¹ Симптоматично, что «Камерный концерт» Г. Меликяна (1974) представляет собой композицию для десяти инструментов, функцию одного из них выполняет голос.

² «Тетрадь скорбных песнопений» для мужского трио и инструментального ансамбля Т. Мансуряна можно, пожалуй, считать первым циклом в данной области творчества, получившим развитие лишь в 70-х годах.

³ Е. Еркянян — автор студенческого вокально-инструментального цикла «Да будет свет», несущего следы влияния «Айремов» Т. Мансуряна, камерной кантаты «Сантики» для четырех сопрано, шести флейт, фортепиано и ударных (текст швейцарца Н. Швореля).

⁴ В русле этой же тенденции — «Песни трубадура» для сопрано, тенора, четырех бас-флейт и лютни С. Савицкого (1975) на старофранцузские стихи.

усматриваются черты современных вокальных циклов и инструментальных ансамблей, а элемент свадебно-ритуального действия, который включает в себя замечательный памятник древневосточной народной поэзии, обусловил определенную театральность (тенор и сопрано представляют жениха и невесту), ассоциирующуюся со сценическими кантатами И. Стравинского и К. Орфа. Последнее находит наиболее яркое отражение в музыкальной драматургии кантаты, где каждая из девяти частей преследует конкретную композиционную задачу. Так, нечетные номера более связаны с развитием инструментальной линии (они написаны для ансамбля либо для солистов и ансамбля), а четные — вокальной:

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| I — Прелюдия. Диалог | VI — Дуэт |
| II — Тенор | VII — Ансамбль |
| III — Ансамбль | VIII — Диалог. Дуэт |
| IV — Дуэт | IX — Постлюдия |
| V — Интерлюдия. Сопрано. | |

В кантате Еркяняна представлены различные виды вокализации: псалмодизирование и речитация (с тенденцией к мелодизации, т. е. мелоречитация), ритмически переменный распеv, приближенный к вокальной манере шараканов; кроме того, она включает чисто инструментального типа построения, часть которых основана на «зигзагообразной» двенадцатитоновой теме. Такого рода стилистические черты мы встречаем и в сольной вокальной музыке в ее различных проявлениях.

Последнее — вопрос поэтического текста. Прежде всего обращает на себя внимание большое разнообразие в выборе авторов: национальная и европейская поэзия XX века, памятники средневекового творчества. Такой исторический диапазон, объясняемый расширением круга художественных впечатлений армянских музыкантов, оправдан методологией самого отбора текста, где критерием, как правило, является психологическая емкость стиха. Поэтому старинная (точнее сказать, классическая) армянская поэзия привлекает современного композитора наравне с поэзией XX века, если он находит там нужное содержание: мир человека мыслящего, страждущего, борющегося за истину. В прочтении текста отражается не только композиторская индивидуальность, но и общая тенденция к переакцентировке смысловой выразительности стиха. Кроме того, почти в каж-

дом из избранных стихов композитор стремится выделить наиболее важную, как бы концентрированную строфу, которую он уподобляет значению главной музыкальной фразы. Так подчеркивается философская направленность поэзии Г. Нарекаци, Н. Кучака и О. Тлкуранци, символистская многозначность М. Мецаренца, экспрессивность лирики Р. Альберти и созерцательность Ли Бо, динамичная напряженность П. Севака и Е. Чаренца, утонченность В. Теряна и М. Зарифяна.

В ряде случаев подобный метод может вызвать аналогию с принципами построений сольных и диалогических форм в операх Мусоргского. В. Беляев пишет об особенности метода композиции Мусоргского, который отличает его от большинства русских вокальных произведений, и «мог бы быть назван принципом выражения не ритмических по преимуществу, а конструктивно-грамматических и выразительных элементов текста»¹. Тип такого взаимоотношения слова и музыки можно наблюдать во многих циклах. Это «вслушивание» в звуковую атмосферу стиха (особое значение приобретает староармянский язык Г. Нарекаци, Н. Кучака, О. Тлкуранци), порой приводящее в музыке к стилистически адекватной форме, часто вносит особый, психологический нюанс в поэтическое содержание. Подобная трактовка слова в армянской музыке ранее не встречалась, что, как и отмечавшиеся пути обогащения вокальной интонации, находится в русле общего процесса советской музыки. Остаются в силе и сложившиеся ранее композиционные принципы «перевода» слова на музыку, например, приемы ритмизации стиха, но, действуя в иных системных связях, они приобретают и качественно иной смысл.

Взаимоотношение поэзии и музыки рождает (так было всегда в истории) множество различных закономерностей, располагающих к специальному анализу. Выявление этих закономерностей на материале армянской музыки требует глубокого, самостоятельного изучения, как это сделано усилиями многих ученых по отношению к русской музыке². Естественно, что ряд закономерностей вокальной музыки может быть признан общим для всех национальных культур: «встречный ритм» (Е. Ручьевская), выявляющий самостоя-

¹ Беляев В. Мусоргский, Скрябин, Стравинский. М., 1972, с. 20.

² Среди последних значительных работ на эту тему — исследования В. Васильевой-Гроссман, Е. Ручьевской, В. Холоповой.

тельность ритмического «мышления» мелодии, вокальная декламация поэтического типа (В. Васина-Гроссман), подчеркивающая индивидуально ритмическое членение избранного композитором стиха, так называемый «композиционный ритм», воспроизводящий в музыке крупноструктурные формообразующие принципы поэтического текста.

В то же время универсальные закономерности в зависимости от национально-языковой данности обретают своеобразие, неповторимость, ибо ориентированы на «условия» диалекта речи. Взаимная обусловленность музыкальной и поэтической сторон (даже ослабление непосредственных связей между словом и музыкой, приводящая к более свободному, пространственно-временному решению, например, в «Тагах» М. Исраеляна, не нарушает данной обусловленности) весьма характерна для новой армянской музыки, и это в числе ее позитивных результатов.

Политые вопросы касались общей проблематики инженерно-вокальной музыки Армениа последнего десятилетия. Аспект был сделан на выявлении наиболее радикальных изменений в этом жанре, новом в условиях данной национальной культуры. Армянская традиция (в широком смысле) была истинно музыкально-представительна как своего рода «форма культуры» и лишь в исключительном случае об этом говорили специалисты. Многие из наиболее примечательных музыкальных приемов (например Т. Манукян, М. Исраелян, А. Агванян, Ю. Арутюнян, Т. Аветисян, Е. Ерданян и другие) внутренне связаны с категориями художественного воплощения, которые в музыке на протяжении многих веков выражали себя в поразительных по многообразию и эмоционально-ритмическому богатству монодиалектных форм. Правда, мелодико-композиционные особенности армянских монодий выявляются пока современным композиторским творчеством в достаточной мере пассивно, порой авторы остаются на уровне внешнего подражания (а иногда, в частности в инструментальной музыке, спекулятивного использования в виде механических перевосов, коллажных вставок). Однако уже многие из созданных произведений по своей интонационной и метрической раскованности, стремлению преодолеть различного рода структурные стереотипы говорят о перспективах. В некотором смысле можно даже утверждать, что армянская музыка 60—70-х годов нашла себя в вокальном жанре. Активизация области вокальной музыки по-своему отразилась и через получившие распространение

с середины 60-х годов «синтетические» жанры: инструментальная музыка с действенным использованием голоса или вокального тематизма (Первая, Вторая, Третья симфонии А. Тертеряна, балет с хором «Антуин» и опера-балет «Давид Сасунский» Э. Оганесяна, балет «Ара Прекрасный» и Шамировый Концерт с голосом Р. Алтуняна)¹.

Отмеченное отнюдь не противоречит высказанному ранее замечанию об инструментализации вокальности, во-первых, потому, что речь идет не о взаимоисключающих, а о встречающихся тенденциях, во-вторых же, вследствие жанрово-стилистических особенностей самих староармянских монодий (шараканов, тагов, мегеди), мелодическое мышление которых органично сочетает чисто песенное, распевное начало с иным, «внепесенным», близким выразительности и концепции инструментальной музыки. В этом синтезе — один из секретов актуальности мелоса монодий, не говоря уже о емкости их семантики, способной удовлетворить духовные требования современности².

Богатство и многообразие форм грузинской вокальной обеспечило названной композиторской школе XX века немало замечательных достижений. Терпкое грузинское многоголосие, смелость языка вокально-инструментальных ансамблей, современные открытия в области гармонии и формообразования, оригинальная манера коллективного исполнительства³ представляют для композиторов неоспоримый материал, открывают большие перспективы.

Понятна поэтому творческая активность грузинских композиторов в области хоровой музыки (хоры, оратории, кантаты), разнообразие приемов заимствования из фольклора. Не менее существенно отметить использование этих приемов в инструментальной музыке. Речь идет не о пас-

¹ Заметим, что «вокальный» тематизм в данном случае не тождествен «весеннему», выражающемуся в опоре тематизма инструментальной музыки на фольклорно-весеннее начало.

² Характерно высказывание известной армянской певицы К. Берберян, содержащееся в одной из ее статей: «Новая вокальность сызнала ее только с современной музыкой, но и с новым подходом к традиционной музыке, с современным использованием достижений предшествующего времени согласно канону сегодняшнему восприятию и с перспективой на завтра». — Гарун, Ереван, 1976, № 8, с. 86 (на арм. яз.).

³ Вспомним, какое огромное впечатление произвели на И. Стравинского записи грузинского народного полифонического пения. См. интервью с ним, опубликованное в «Сов. музыке» (1966, № 12, с. 131—132).

сивной ориентации на какой-либо конкретный фольклорный материал, а о претворении определенных универсальных закономерностей, вокальных по своей генеалогии, но могущих составлять органичное целое с чисто инструментальным тематизмом. Образцами могут служить сюита «В Гурии» (1961) Н. Мамисашвили, Камерная симфония (1969) и Первый струнный квартет (1969) С. Насидзе, Вторая (1970), Третья (1973) и Четвертая (1976) симфонии Г. Канчели, струнный квартет «Пшавские оплакивания» (1970) Т. Бакурадзе, вторая часть Второго фортепианного концерта (1976) Н. Габуния.

Развитие в грузинской музыке камерно-вокальных (циклических) форм началось сравнительно недавно, с конца 50-х годов, после созданных О. Тактакишвили ряда циклов¹. Наибольшую известность приобрели его циклы «Раненый орел» (стихи Важа Пшавела, 1957) и «Луна Мтацминды» (стихи Г. Табидзе, 1959). Примечательные по своим художественным достоинствам, они также интересны и как непосредственные, образные и музыкальные, предшественники опер композитора². Об этом свидетельствует не только использование в операх некоторых музыкальных тем циклов, но и более опосредованные жанровые связи: арпозность, отличающая многие номера обонх циклов, черты баллады или драматической сцены, нашедшие развитие в операх «Миндня» и «Три новеллы». Ряд особенностей, сближающих циклы (как-то: использование элементов самобытного пшавского фольклора, характер фортепианного сопровождения, выдержанного в духе классических русских романсов, оригинальность гармонической структуры, трактуемой не только функционально, но и колористически), тем не менее не стирает их существенных различий. Прежде всего это относится к романсово-песенной форме первого цикла и более абстрагированной от романсового типа высказывания и приближающегося к оперному — второго. Поэтому наиболее свойственная циклу «Раненый орел» вокальная форма вбирает в себя, кроме интонаций городского и крестьянского фольк-

¹ См. об этом: Орджоникидзе Г. Вокальные циклы в творчестве молодых композиторов. — В кн.: Музыка республик Закавказья, Тбилиси, 1975, с. 167.

² Об этом пишет Г. Торадзе в главе «Грузинская ССР». См.: «История музыки народов СССР», т. 5, ч. 2. М., 1974, с. 187. Взаимосвязь между камерно-вокальным и оперным творчеством отмечалась нами и у А. Арутюняна, однако там процесс был обратным.

лора, «формульные» типы романсового интонирования. Единственно песня «Вечер» из цикла «Луна Мтацминды» в стилистическом отношении более примыкает к раннему циклу «Раненый орел»; в то время как «Песня шавских воинов» из этого же цикла по драматизму и общему интонационному строю приближается к позднему циклу.

Если «Раненый орел» скорее связан с творческим опытом грузинских композиторов в области вокальных нециклических форм, то цикл «Луна Мтацминды» во многом подготовил будущие принципы внутреннего единства номеров. Лирико-философская линия, выдержанная и в самом подборе стихов Г. Табидзе (одно из которых — «Луна Мтацминды» — вплоть до сегодняшнего дня находится в поле внимания разных композиторов), проходит через все произведение как сквозная, объединяющая. Одновременно композитор применяет метод повтора мелодических построений во втором, третьем и пятом номерах, подчеркивая их общность и в инструментальном решении сопровождения (во втором и пятом номерах к фортепиано присоединяется скрипка, гетерофонно сопоставляемая с вокальной партией). В цикле «Луна Мтацминды», как и позже в вокальных произведениях А. Мачавариани, наблюдается выход за пределы камерности (первоначальное название сочинения «Пять вокальных поэм») в сферу масштабности, симфоничности, что в 60-х годах найдет отражение в кантатно-ораториальных произведениях Тактакишвили.

Таким образом, можно считать, что циклы О. Тактакишвили как исходные явились толчком к развитию этой, с середины 60-х годов чрезвычайно популярной области творчества. Примечательно также следующее: хотя камерно-вокальные циклы по своей художественной значимости не всегда превосходили высокий уровень результатов творчества в инструментальной (как оркестровой, так и камерной), хоровой и сценической сферах, тем не менее они, как кажется, способствовали интересному развитию жанра — камерной кантаты. Именно здесь сконцентрировались наиболее новаторские устремления грузинских композиторов в области вокальной выразительности. Поиск художественных средств, новых путей развития, «языковых» трансформаций вокальной и инструментальной речи и в связи с этим координация вокального и инструментального уровней (при этом в каждом отдельном произведении соблюдена учете, что в каждом отдельном произведении соблюдена избирательность состава) — задачи, решаемые в жанре

камерной кантаты наиболее интенсивно. Разнообразие стилистических интерпретаций подтверждается хотя бы такими примерами: камерная оратория «Пирсmani» для вокального секстета, чтеца, контральто соло и инструментального ансамбля Н. Сванидзе (тексты Б. Пастернака, П. Антокольского, Т. Табидзе, 1970), сюита «Мегрельские песни» для солиста, вокального октета и камерного оркестра О. Тактакишвили (текст народный, 1972), кантата «Миндия Хоган» для солистов и 19 инструментов Т. Бакурадзе (текст К. Гамсахурдиа, 1965) и «Тропа молчания» для вокального секстета, меццо-сопрано и фортепиано И. Барданашвили (стихи Дж. Пховеля, 1971—1975). Благодаря ряду признаков (камерности, принципам тематической организации) вспоминаются аналогичные явления в армянской музыке, что подтверждает мысль о перекрестных процессах в разных национальных культурах на современном этапе их развития.

Появившиеся в 1967 году «Пять монологов» А. Мачавариани на слова Важа Пшавела¹, а двумя годами позднее «Из грузинской народной поэзии» С. Насидзе как бы определили два основных направления в грузинской камерно-вокальной музыке: 1) тип монографического цикла, то есть на стихи одного поэта, где вокальные формы детерминированы «условиями» стихотворного текста: стилем и структурой стиха, образной системой поэтической речи и 2) тип, условно говоря, этнографического цикла², где наиболее заметно дают о себе знать фольклорные элементы. Естественно, эти два типа не исчерпывают всех особенностей новой вокальной музыки грузинских композиторов (о других разновидностях пойдет речь дальше), тем более, что внутри самого типа возникают разного рода вариации. Однако предложенная дефиниция помогает выявить единство общего и частного.

Типы разнятся прежде всего по ориентации на конкретный вокальный жанр: в одном случае романс, в другом — песня. Это обуславливает особенности используемого мелоса

¹ Существуют две редакции: для голоса и фортепиано и голоса и оркестра.

² «Этнографизм» здесь может быть выражен либо через народный поэтический текст, либо же через ряд музыкально-стилистических черт (intonационных и структурных), присущих конкретному фольклорному жанру.

и, шире, мелодико-гармонических структур, характер развития и формообразования, соотношение вокального и инструментального планов. Жанровые свойства романса в отличие от песни предусматривают большую подвижность, свободу формы, стремление к дифференцированности музыкального текста. Специфика жанра песни, наоборот, располагает к более строгой, нередко симметричной форме, к обобщенности и сравнительной статичности в развитии образа. Разумеется, жанровые свойства романса и песни не исключают друг друга, о чем свидетельствует национальная вокальная классика. Тем не менее, в циклических структурах грузинских композиторов отчетливо видна тенденция к жанровой стилиевой определенности, своего рода жанровой унификации, что особенно заметно выразилось в ряде циклов 70-х годов, созданных молодыми авторами (наиболее примечательны «Песнопения любви» Г. Чландзе).

В произведениях А. Мачавариани и С. Насидзе указанная тенденция скорее подготавливается, чем обнаруживает себя в чистом виде. Так, автор «Из грузинской народной поэзии» значительно «осложняет» фольклорный пласт, обогащая поэтические образы с помощью музыкальных средств новыми чертами (примерами могут служить крайние части цикла: «Зыбок мир и скор», «Время, погоди», «О чем думаешь, облако?», по своему романсному строению контрастирующие средним, песенным). Совмещение разных жанровых черт в условиях одного цикла может быть объяснено факторами и объективными, и субъективными. Одни из них связаны со склонностью С. Насидзе к состояниям внутренней рефлексивной сосредоточенности. Поэтому, несмотря на образные контрасты, общей для всего шестичастного цикла является монологическая форма (обращает на себя внимание и тембр баса, обычно в таких случаях используемый композиторами: вспоминается и последний цикл Д. Шостаковича). Именно ввиду доминирующего значения монологичности музыкального высказывания здесь можно говорить о действии циклической интеграции.

Другой фактор, определяющий указанную двойственность жанра, происходит от семантических свойств избранных композитором образцов грузинской народной поэзии. Многозначность образов-символов, оригинальных поэтических метафор, вызывающих в композиторском воображении индивидуальные смысловые сопоставления, переплетение бытового и философского — одна из примечательных сторон грузинского

фольклора (рассматриваемый цикл — тому яркий пример), безусловно, оказавшая воздействие на классическую национальную поэзию. Отсюда понятно желание С. Насидзе и в еще большей степени А. Мачавариани к выявлению подтекста, обострения образно-психологических ситуаций.

«Пять монологов» А. Мачавариани на стихи Важа Пшавела являются классическим примером монологической лирики, где особой изобретательности и выразительности достигает вокальная партия, гибкая в ритмико-интонационном отношении, насыщенная терпкими народно-ладовыми оборотами. Как национальную особенность следует отметить пристрастие автора к созерцательности, состоянию лирической умиротворенности (позже подобная черта по-своему проявится в «Песнопениях любви» Г. Члаидзе, «Песнях гор» Л. Шаверзашвили, «Стансах» Н. Габуния, в циклах В. Чулухадзе, М. Одзели). Наиболее показателен в этом отношении центральный номер цикла «Туманы». Необычайная пластичность вокального рисунка, ее в целом монодийный характер развития, не стесненный фортепианным сопровождением, создают образ внутренней соразмерности и благородства. «Туманы» значительны и как драматургически важная часть цикла, определяющая дальнейшее развитие «Монологов», их концепцию:



Предложенное разграничение циклов на два типа вскрывает индивидуальные различия композиторов в трактовке общей проблемы — «вокальная интонация и современные формы ее выразительности». Как правило, для грузинских авторов исходным пунктом является, собственно, грузинская речь с ее неповторимым темпо-ритмом, динамикой, разнообразием артикуляционной системы. В живости ритмического пульса грузинского языка, даже в самой манере произнесения

кроется для современного композитора немало художественных возможностей, чисто конструктивных идей. Правда, многие из этих возможностей нашли блестящее воплощение народного (в том числе и городского) Грузии, в практике в ряде жанров используется свободный переход от пения к речитации или мелодекламации и обратно к пению, то есть форма вокализации, получившая большое распространение в европейской музыке XX века. Другой пример: глиссандирование в жанре плачей и причитаний. В грузинской же музыке глиссандирование вниз, причем в пределах близких интервалов, встречается довольно часто. На вокальную мелодику и особенно на структурное взаимоотношение мелодических рядов в многоголосии воздействуют также особенности народно-ладового мышления — использование кварты, квинты, септимы как основных интервалов, конструирующих мелодический и гармонический остов (среди них популярны кварто-квинтовый аккорд и трехзвучный аккорд с септимовой основой), что композиционно перекликается с явлениями нашего времени. Вот откуда естественность в использовании грузинским композитором, к примеру, глиссандо, приема, который для композитора иной национальности отложился в сознании как «современный».

Еще одна важная особенность грузинского фольклора — значение декламационного начала в строении многих песен, выразительно подчеркивающего стихотворный текст. Форма декламационности обычно зависит от жанра песен, так, в шуточных песнях она может выражаться в скороговорке, в трудовых — в сочетании декламационных фраз с напевно-орнаментальными, в плачах же — в речитации или интонировании *parlando*. Столь разные формы декламационности близки в самом существенном. Это скандирование или, говоря шире, усиление ритмизации музыкальной речи, свидетельствующее о ее синкретической природе. Наконец, о декламационности можно говорить как о свойстве мелодики, что присуще грузинским песням разных жанров и более всего эпическому.

Отмеченные некоторые особенности грузинского фольклора (с ними непосредственно связана камерно-вокальная музыка 60—70-х годов), помогают выяснить генезис ряда средств современной вокальной выразительности. Причем это касается циклов обоих типов и, следовательно, никак не

влияет на конкретно-интонационную сферу произведения, на используемые здесь индивидуально принципы артикулирования. Можно сослаться на справедливое замечание В. Васинной-Гроссман, которая, рассматривая связь поэзии с народно-песенными жанрами (песенная поэзия XX века представлена именами С. Есенина, Э. Багрицкого, И. Сельвинского, А. Суркова, А. Твардовского и др.), заключает: «...примеры возрождения народных ритмов в поэзии и музыке XX века свидетельствуют о том, что ритм (разумеется, как и другие элементы народного искусства) может выполнять и выполняет «представительную» роль, являясь носителем интонального начала даже в свободно написанных, далеких от какой-либо стилизации произведениях»¹.

Первый из двух указанных типов цикла подразумевает большое разнообразие, что полностью оправдывается при знакомстве с музыкой. Обращение к поэзии разных времен и статей (здесь явно предпочтение грузинской поэзии XX века) основано на сходной для многих композиторов позиции, когда важнее не музыкальное воспроизведение общей атмосферы стиха, а отражение его конкретных характеристик — жанра, формы, размера стихосложения, протяженности стопы или слова, общего ритмического пульса, поэтики метафоры и характера образных модуляций. При такой позиции индивидуальность авторского (композиторского) решения проявляется наиболее отчетливо в двух областях: композиционном и интонационном строении песен, то есть в форме и формообразовании. Примат слова над музыкой, выражающийся на уровнях как общей, так и частной структуры романса, приводит к различным жанровым² комбинациям. Это «стихотворение с музыкой» («Четыре стихотворения Ильи Чавчавадзе» М. Одзели для женского голоса, струнного оркестра и клавирина, 1974), монолог («Пять монологов» для баса и фортепиано В. Азарашвили, текст Ш. Нишнанидзе, 1976, «Стансы» для баса и фортепиано Н. Габуния, тексты — народный, Бесики и А. Чавчавадзе, 1977), сцена («На разные случаи жизни» Р. Кажилоти, текст А. Вознесенского, 1974, или цикл «Мать» Т. Шавлохашвили, стихи М. Поцхисшвили, Ш. Петефи, М. Кахидзе, 1970)³, «эюд-кар-

¹ Васинная-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М., 1972, с. 93.

² Здесь жанр понимается в его первичном значении, как род, вид.

³ Это один из редких примеров, когда композитор обращается к разным поэтам, то есть отступает от монографического принципа, однако ак-

типа» (цикл М. Церивадзе, стихи М. Мачавариани, 1974). К этим циклам можно подойти более дифференцированно. Например, усмотреть черты балладности в песнях «Маски» (из цикла В. Азарашвили) и «Подобно Куре» (из цикла М. Церивадзе), монолога-размышления «Исповедь» (из цикла Р. Кажилоти) или драматического монолога «Причитание» (из цикла Т. Шавлохашвили), «Потерянный рай» (из цикла М. Одзели)¹.

Общим, настраивающим на параллель с армянской вокальной музыкой, является также отношение композитора к циклу в целом, выразившееся в названном нами принципе циклической интеграции. Данный принцип характерен и для «монографического» типа грузинских циклов. Упорядоченность и взаимодействие песен, точный драматургический план цикла, сообщающий ему внутреннее единство и логику связи, приводит к выдержанному на всем протяжении сквозному развитию. Целеустремленность драматургии чаще всего выражается в осознании какого-либо номера как наиболее важного, аккумулирующего идею произведения в целом. При этом ведущее значение придается поэтическому тексту. Так, в цикле В. Азарашвили, где использованы стихи видного современного поэта Шота Нишинанидзе, центральной является четвертая песня «Страх» («Сомнения и страх привели потомка Адама к познанию...»). В единых по эмоциональному строю «Стансах» Н. Габуния, названных автором «Тремя элегиями», композиционно акцентируемой является

тивыми авторским вмешательством здесь сглаживаются стиливые различия между текстами песен. Текст же последнего, четвертого номера представляет монтаж наиболее значительных строк и слов из предшествующих песен, подчас с сохранением их характерных музыкальных компонентов. Г. Орджоникидзе называет песни Шавлохашвили «эпизодами». См. его статью «Вокальные циклы в творчестве молодых композиторов», цит. изд., с. 168.

¹ Аналогичные черты присущи и циклам армянских композиторов. Выше отмечалось значение монолога в армянской вокальной музыке последнего десятилетия, — «Айрепы» Т. Мансуряна, «Ожидание» Д. Асатриана, в определенной степени «Три вечерние песни» Ю. Арутюняна. В жанре «сцены» написан цикл И. Аразовой, баллада же встречается в «Памяти матери» А. Арутюняна, в циклах «Четыре желтые баллады», «Рождение поэта» В. Бабабяна. К «стихотворениям с музыкой» приближаются «Осень» Ю. Арутюняна, «Тетрадь скорбных песнопений» Т. Мансуряна, «Четыре стихотворения А. Исаакяна» Д. Асатриана, «Сонеты Шекспира» М. Вартазаряна, некоторые номера из цикла И. Аразовой (статья, по-следний по своему методу во многом сближается с произведением Р. Кажилоти).

вторая элегия, написанная на текст выдающегося грузинского лирика XVIII века Бесики (В. Габашвили). Здесь композитором мастерски обыграны приемы глissандо, вибрато у голоса, создающего иллюзию реверберационного процесса, что естественно вытекает из речитативного, главным образом, склада вокальной партии. В произведении Р. Кажилоти, написанном на трудные для перевода на музыкальный язык интеллектуально напряженные, «структуральные» стихи Андрея Вознесенского¹, драматургически важным и ключевым в понимании общепозитического содержания цикла является номер «Отбой» (у Вознесенского это стихотворение называется «Автомат»).

Примеры можно было бы продолжить. Главное же в них то, что во всех случаях, будь то обобщенность осмысления текста (В. Азарашвили, Н. Габуня, М. Одзели, М. Церцвадзе) или же его детально-аналитическое восприятие, приводящее порой к своеобразному «озвучиванию» речевой интонации и семантики слова (Р. Кажилоти, Т. Шавлохашвили), всегда конкретные композиционные приемы определены стремлением концептуально связать песни в единое целое — цикл. Потому-то столь убедительны аттачс между частями цикла, жанрово-стилистические контрасты (причитание, вальс, менуэт), острые перебои настроения, подчеркнутые сдвигами в сферу сатирически-гротескного и прочие особенности композиции, свидетельствующие о стремлении к драматизации цикла.

Циклы «фольклорного» типа написаны на народные тексты. Здесь наблюдается некоторое однообразие решений, связанное, на наш взгляд, порой с пассивным восприятием тем и образов фольклорных первоисточников. Композиторы, как правило, не обращаются к фольклорным цитатам, однако чаще всего придерживаются «подражания народному», то есть претворяют специфические признаки народных песен: в ладотональном развитии или гармонической структуре, в характере речитатива или распева слогов, жанра, реже формы и наиболее часто ритмоинтонационных построений. Примером может служить одно из лучших в этом стилевом направлении сочинение Г. Члаидзе «Песнопения любви» (1970), получившее широкое признание, — серия эскизов, с

¹ Напомним, что даже в «Поэтории» Р. Шедрина сольное слово прочтено самому поэту (чтецу), а сольная музыкальная партия (контральто) написана в форме вокализа.

тонким вкусом воссоздающих сцены из народной жизни. Аналогичны по ориентации циклы Л. Шаверзашвили «Диалог» (1972) и «Песни гор» (1973); в них автор, используя некоторые конкретные элементы кахетинского и сванского фольклора, стремится выйти за пределы текста, насыщая и укрупняя его образы, чаще всего средствами сквозного полифонического развития. Или же лирический, отличающийся меткой характеристичностью зарисовок цикл В. Чулухадзе (1975); скорбно-сдержанные, выдержанные в одном эмоциональном плане «Грузинские песни» М. Гагидзе (1973); интересные по своему замыслу афористические «Кафни» Р. Читашвили (1974), воспринимающиеся как экспромты на форму стиха кафи¹.

Хотелось бы остановиться еще на двух оригинальных по организации материала сочинениях, выходящих за рамки традиционного вокального цикла. Это «Песнь» для голоса и двух скрипок И. Барданашвили (текст испанского поэта XIV века И. Алхариза, 1976) и Кантата для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано Т. Шавлохашвили (поэтическим материалом послужили сонеты Шекспира, №№ 93, 102, 87, 85², 1976). Разные по музыкальному и поэтическому содержанию (стихи И. Алхариза навеяны «Песнью Песней»), оба произведения близки по принципу взаимодействия форм инструментальной и вокальной музыки.

Музыкальный размер крайних песенных разделов цикла И. Барданашвили обусловлен размером поэтической стопы, отсюда естественна метрическая переменность 5:4:5:4. Эквиритмичность музыки и слова в вокальной партии «накладывается» на экспрессивный дуэт скрипок³ с иной ритмической организацией. И именно этот, освобожденный

¹ Кафия — краткая стиховая форма, чаще всего назидательного характера, рождается в результате состязания стихотворцев. На тексты некоторых кафий в народе сложились песни. Исходя из этого, Р. Читашвили использовал в своих песнях интонации гурийского, имеретинского и хевсурского фольклора.

² В переводе на грузинский язык Г. Гачечиладзе. Первоначально произведение называлось «Сонатой».

³ Вообще музыка И. Барданашвили, одного из ярких композиторов молодого поколения, чрезвычайно присуща экспрессивность — в общей стилистической манере, в характерной импульсивности развития. Конкретное нистонационное родство связывает «Песнь» с камерной кантатой «Тропа молчания» и с одним из лучших его сочинений Поэмой-диалогом (1975) — концертом для виолончели, фортепиано, четырех валторн и электрогитары, тематизм которого тоже можно рассматривать как скрещение инструментального и вокального начал.

от периодичности тип инструментальной фактуры воздействует на вокальную партию, приводит к своего рода вакханалии — среднему разделу (*Allegro con fuoco*). Любопытно, что в репризе звучит только голос (лишь однажды, в люфтах появляется краткая реплика у бубна), тем самым подчеркивая артикуляционное значение приема глассандо, которое до того выразительно использовалось в партии скрипок, как и удельный вес вокального начала во всем цикле.

Еще более интересным примером синтезирования форм различных жанров является неоклассицистская Кантата Т. Шавлохашвили. Подход к вокальному произведению с позиции классического сонатного цикла определил инструментальность как основное свойство данной Кантаты. Оно проявляется прежде всего в строении каждой части. Первая часть — сонатная форма с зеркальной репризой, вторая — сложная двухчастная с репризой, третья — контрастно-составная, объединяющая фугато и пятичастное рондо. Инструментальность дает о себе знать и в решении вокальной партии. Композитор широко использует виртуозные возможности голосового аппарата, то уподобляя его инструменту (в этом смысле примечательны построенные исключительно на вокализации певицы первая часть и фугато), то используя в речитативной, декламационной или чисто певческой версии (самый кантиленный, но в стилевом отношении излишне ариозный эпизод сочинения, второй раздел второй части). Взаимообусловленность тематического процесса Кантаты также характерна именно для инструментальной музыки. Монотематическому принципу, избранному Т. Шавлохашвили, присуща конструктивность современной логики, острота интервального восприятия (так, собиратели для всего произведения интервал квинты). Может быть, потому не вызывает возражения коллажная вставка из до-минорной фуги Баха (I том ХТК) в первой части Кантаты, обнаруживающая тонационное родство с начальной темой:

Т. Шавлохашвили, Соната



Наконец, отражением чисто инструментальной концепции является общий композиционный план произведения; в целом он раскрывается как традиционный сонатный цикл, где первая часть — *Andante*; *Allegro*, вторая — *Moderato*, третья — *Presto ma non troppo*.

В связи с высказанным вновь возникает аналогия с армянской музыкой. Автор Сонаты для сопрано и фортепиано (стихи Ф. Гарсна Лорки¹, 1969) В. Бабалян строит двухчастный цикл, в котором первая часть (*Andante*) написана в сонатной форме с зеркальной репризой, а вторая (*Allegretto*) — в двухчастной репризой. Но в эту двухчастную схему вписан трехчастный сонатный цикл, где первая часть интегрирует классические особенности первой (форма) и второй (темп) частей. Любопытна еще одна оторвана общности — включение в вокальный цикл характерных методов имитационной полифонии. Кроме Кантаты Т. Шавлохашвили в грузинской музыке вспоминаются «Песни гор» Л. Шаверзашвили.

Все эти примеры, как и ранее указанные образцы сочетания вокальных форм и «жанровых стилей» (выражение А. Сохора) с активным инструментальным развитием значительно обогащают художественно-выразительные аспекты камерно-вокальной музыки. Данный путь еще нов, но симптоматичен, ибо отражает сходные процессы в других жанрах, прежде всего в симфониях с использованием голоса². Симптоматичен и потому, что лишен локальной замкнутости, свойствен композиторам разных творческих ориентаций и национальных школ — факт, определивший методологию сравнительного анализа настоящей статьи. Такое изучение позволяет выявить двустороннюю общность, касающуюся кардинальных путей развития этого жанра в творчестве 60—70-х годов, а кроме того, общность более высокого порядка, связанную с новыми тенденциями в различных сферах вокальной музыки, не только грузинской и армянской, но и всей советской. Рассмотрение общих закономерностей творчества на примере Армении и Грузии, как и типологическое изучение современного музыкального процесса на материале нескольких республик, поможет глубже постичь единство и многообразие путей развития советской музыки.

¹ В переводе на армянский язык А. Сагьяна.

² См.: Орджоникидзе Г. О Четырнадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича и его сочинениях конца 60-х — начала 70-х годов. — В кн.: Социалистическая музыкальная культура. М., 1974, с. 131.

Историческая преемственность традиций и пафос будущего

Советская музыка формируется как динамическая и постоянно развивающаяся целостность, отмеченная неисчерпаемым разнообразием содержания, национально-характерных черт, стилевых особенностей. В гигантский процесс обновления, которое переживает все наше общество, втянуты огромные творческие силы и разнообразнейшие художественные традиции. Каждая из национальных культур народов СССР способна внести вклад в развитие советского искусства — она стремится к преодолению обособленности во имя обновления, к установлению прочных интернациональных связей. Любой культурный контакт — своего рода синтез, при котором компоненты не остаются неизменными, а, напротив, преобразуются и выявляют внутренние возможности.

Неизбежный для прогресса процесс единения и одновременно все более мощного проявления национального своеобразия, постепенного выравнивания уровней различных национальных композиторских школ, освоения интернационального опыта, обращения к традициям и их переосмысления — процесс диалектический, внутренне противоречивый, он отмечен несомненными приобретениями, но и некоторыми утратами. История советской музыки особенно последних лет, обнаруживающая удивительное многообразие тенденций развития, подтверждает справедливость подобного утверждения. Отношение к проблеме преемственности, традиций и новаторства, понимание национально-специфического, его границ и его ценностей оказалось далеко не однозначным. Советское музыковедение интенсивнее, чем когда-либо, анализирует возникающие ныне аспекты указанных выше проблем, новые

тенденции советской музыки. Автор настоящей статьи также стремился исследовать теоретические аспекты вопросов преемственности традиций, диалектики старого и нового в соответствии с теми задачами, которые выдвигает современная советская музыка. Избранный ракурс, который предполагает рассмотрение проблем в их исторической эволюции, обуславливает обращение к явлениям не только советской музыки и не только последних лет. Поэтому некоторые характеристики тех или иных сочинений прошлого, не претендующие на новизну оценок, приводятся скорее для акцентирования интересующих автора положений, чем для самостоятельного анализа конкретного явления.

Природа преемственности

Для понимания природы преемственности необходимо рассмотреть три главных момента, каждый из которых определяет ее индивидуальный характер.

1. Любой отдельно взятый факт искусства — прежде всего реализованная необходимость создания формы, в которой отражается определенная эстетическая потребность (независимо от того, является ли последняя субъективным желанием или возникает на более широкой социальной базе). Динамика эстетических вкусов и художественных интересов опосредованно обусловлена историческими процессами.

Если считать, что движение образов, форм, принципов и приемов вызывается лишь абстрактной необходимостью самовыявления их внутреннего потенциала (как это утверждают Э. Ганслик и Э. Курт), то в живом творческом процессе не останется места композиторскому воображению, содержание окажется бы априорно закодированным в «изначальном ядре» и «самовыявлялось» бы подобно шелковичному кокону. Человеческое сознание фактически довольствовалось бы созерцанием механизма сотворения чуда, абстрагированного и от общекультурного процесса познания и от эстетического обобщения жизненных явлений. Нам пришлось бы иметь дело с музыкой, из которой удален предмет, игнорировать саму ее историю: смену разных стилей, форм, многообразие видов прогресса, осуществляющегося порой плавно, порой скачкообразно как драматические взрывы, порой перемежающегося с движением вспясть.

Возникающую перед ним творческую задачу художник, естественно, стремится решить при помощи бытующих форм. Их внутренние ресурсы раскрываются в соответствии со способностью творца сказать нечто посредством именно данной формы. Это нечто расшифровывается как эстетический запрос, как историческая необходимость отражения социально-нравственной ситуации во имя ее познания, ее осмысления. Искусство рождается тогда, когда такая необходимость сознается и воплощается в живой образности, когда определенная тема обуславливает форму, ее логику и конкретность содержания. В этом смысле форма отражает интерес данного исторического процесса к самому себе, его желание постигнуть свою сущность, ответить на выдвигаемые им же вопросы.

На определенном этапе европейской цивилизации общественное сознание сталкивается с неразрешимостью противоречий между личностью и общественным укладом; приходит понимание особой ценности человеческой индивидуальности, безмерности ее творческого дара, духовной красоты, права на претворение в жизнь общественно-нравственных идеалов и одновременно невозможности их абсолютного осуществления. Личность предстает одинокой и изолированной, лишенной возможности распоряжаться своей судьбой, поставленной в антагонистическую взаимосвязь с существующими официальными институтами. Мечта, иллюзия — единственная сфера, где реализуются ее порывы. Эта романтическая концепция, несомненно, формирует и соответствующий эстетический идеал, специфический тип образности.

Однако через романтическое искусство общество осознает также определенные свойства реальной действительности, социальную психологию и эмоциональную атмосферу данной эпохи. Новизна эстетической потребности художественного мышления вынуждает его выработать такие формы, систему образов, которые отражают новый взгляд на жизнь, а через него и особое отношение к явлениям как прошлого, так и современности.

Социалистическое искусство решает многие общественно-нравственные задачи и едва ли не главная среди них — самоутверждение социалистического мироощущения в эстетических формах, познание общественным сознанием тех сдвигов, которые произошли в действительности и в духовном строе. Эта задача отражает историческую необходимость, определившую основные закономерности развития.

новой музыкальной культуры нашей страны. Она порождена новой социалистической идеологией, обусловившей понимание сущности человека, его предназначения, его ответственности, пафоса его деятельности. Но одновременно с этим она обуславливает музыкальные ориентации композиторов, направление поиска форм и средств выражения, то есть определяет и характер преемственности художественных традиций.

Само понятие «преемственности» подразумевает продолжение чего-то ранее существовавшего и одновременно с этим — нового, определенного движения, развития, то есть изменений. Существует преемственность между искусством П. Чайковского и Н. Мясковского (вплоть до Двадцать седьмой симфонии). Но с наибольшей яркостью она проявляется в Шестой симфонии выдающегося советского композитора. Здесь влияние стиля П. Чайковского обнаруживается не только в психологическом тоне трагических противоречий, но и в конкретных интонационно-образных особенностях¹. С этой точки зрения примечательно, что главная тема первой части Шестой симфонии Н. Мясковского с ее задыхающейся импульсивностью, нервным током, разрывающими музыкальную ткань вскриками, волнообразными движениями и секвенцированием.

Концепция Шестой симфонии Н. Мясковского выражает мучительное преодоление разлада между личной судьбой человека и окружающей его действительностью. Тема «разлада» получила психологически наиболее убедительное воплощение в симфонизме П. Чайковского, породившем совершенно иной исторической ситуацией. Преемственность связи между творчеством двух композиторов разных эпох может быть объяснена и инерцией творчества Н. Мясковского (его художественные принципы, как известно, формировались еще в дореволюционной России), и характером самой проблемы, которая возникла перед обоими композиторами, хотя и заключала в себе различное смысловое содержание.

Однако для нас проблема преемственности представляет интерес прежде всего своим чисто музыкальным аспектом, движении соответствующих образных типов. Своего рода революцией в музыке явилась «Весна священная» И. Стра-

¹ Эта параллель не исключает органической взаимосвязи музыки Н. Мясковского с творчеством М. Мусоргского и А. Скрябина.

винского — все здесь неожиданно, необычно, дерзко. Более полувека прошло после премьеры, но и сейчас не потускнели ее кричащие краски, не ослабла новизна. Известно, однако, и то, что от партитур И. Стравинского тянется прочная нить преемственных связей с русской национальной культурой. Композитор связан с традициями А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, М. Балакирева. В определенной мере на него повлияла живопись Н. Рериха, эстетика литературного символизма, а также новаторские тенденции зарубежной музыки начала XX века, прежде всего французский импрессионизм.

В оркестровом мышлении начала века происходит подлинный переворот, возникает «стереометричный оркестр», тембральность выдвигается на первый план, «раскрепощаются» оркестровые голоса, вводятся в обиход неслыханные их сочетания. И. Стравинский обнаружил необычайную чуткость к новациям в сфере оркестровки, звуковой конструкции. Он творчески развивает их, своеобразно продолжая начатую еще в XIX веке реформу «раскрепощения фактуры», ибо в большой степени дорожит звуковой энергией, принципом резкой «несовместимости», звуковым «трением» избегает слитности.

Лейтмотивный принцип, в свое время оттеснивший на задний план даже чисто разработочные приемы развития, с одной стороны, способствовал интонационной концентрации, превращению звукового образа в символ, с другой же — ослабил момент собственно развития. Переход к остиности, сопоставлению внутренне стабильных звуковых блоков еще более ослабляет фактор развития (компенсируя его динамическим током, который исходит из чисто ритмической структуры, не обязательно связанной с тематическим материалом). Но зато остинатность такого рода сумела воплотить эффект магии, зачарованности, заклинания, экстаза, что более естественно для образности «Весны священной».

Все эти противоречия преемственности обусловлены особенностью художественной задачи, исторической необходимостью и ее пониманием. Однако сама творческая задача формируется на базе господствующих в ту или иную эпоху музыкальных представлений. Так, например, происходит и с трактовкой героя в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова». При всей своей новизне Катерина — наследница женских образов, появившихся именно в русской классической опере. И то, что самая возвышенная интонация ее

вокальной партии («Сережа, хороший мой...») и заключительная ария («В лесу есть озеро...» из четвертого акта) и трагической мечты, и то, что прерывистая печаль поэтического слова сочетается с песенной распевностью, и то, ными представлениями о нравственном — все это убеждает, что Д. Шостакович почувствовал судьбу женщины через лучшие традиции русского национального искусства. Он прок патологии и безнравственности, показав и драматизм человеческой судьбы Катерины, и «скверну», которая проникла в неё и до известной степени превратила в «исчадие ада», орудие преступлений и зла. Пафос оперы Д. Шостаковича по-своему отразил борьбу советского художника против мешанской стихии, социальной опоры зла, косности, дикости, сопротивляющихся очищающему духу революции. Однако музыкальные представления о добре и зле, нравственном и антинравственном формировались на базе русской музыки и литературы. Традиция принимала участие в трактовке эстетических категорий, в осознании исторической необходимости, а затем, как «хранилище» определенных форм и жанров, в материализации данной идеи.

Процесс обновления, в особенности, если он осознается как выражение исторической необходимости, обнаруживается не только в творчестве одного композитора или прямых его последователей, но, подобно цепной реакции, распространяется вширь и вглубь, вовлекая новые художественные индивидуальности. Своим возникновением «Могучая кучка» обязана прежде всего единству взглядов передовых композиторов России по ряду принципиальных вопросов художественного творчества. Достижения кучкизма являются мощным рычагом движения национальной культуры вплоть до наших дней, их используют также и композиторы, которые непосредственно никак не связаны с кучкистскими традициями. Открытия П. Чайковского также обрели общезначимость, история доказывает, что влияние великого композитора затронуло даже его антиподов. Музыка К. Дебюсси оплодотворила традиции, весьма далекие и от творчества композитора, и от французской музыкальной культуры: перед его очарованием не могли устоять И. Стравинский и Б. Барток, она коснулась таких отдаленных явлений, как американский джаз, вошла в музыку Востока, в какой-то мере

возвращая ей долг: она продолжает продуцировать, связываясь с новыми явлениями через целую цепь опосредующих звеньев.

В нашей стране единству культуры во многом способствуют общность идеологической концепции, ориентация на народность, национальное своеобразие и реализм, на ясность содержательного импульса и нравственную чистоту. Но все это общие принципы. Помимо них существует сознательная и весьма плодотворная ориентация на определенные традиции, художественный авторитет которых неоспорим, ориентация, диктуемая зачастую чисто музыкальным инстинктом. Весьма существенное влияние она оказывает и на направленность развития советской музыки.

В 30-е годы, в эпоху творческого «взрыва» буквально во всех жанрах советской музыки, определенные сдвиги произошли и в области симфонии. Не говоря уж о появлении Четвертой, Пятой и Шестой симфоний Д. Шостаковича, обозначивших веху в истории мирового симфонизма, следует отметить творческий взлет Н. Мяковского (в особенности его симфонии Шестнадцатую и Двадцать первую), А. Хачатуряна (Первая симфония), Д. Кабалевского (Вторая симфония), Т. Хренникова (Первая симфония).

В связи с обсуждаемой проблемой хотелось бы, в частности, остановиться на произведении Т. Хренникова. Первая симфония молодого автора — творение, щедрое по образам, пронизанное лирическим вдохновением и искрящееся жизнерадостностью. Думается, что свежесть, которая и сегодня привлекает в симфонии, во многом обязана изобилию жанрово-интонационных форм, связанных с бытом. Одна из сильных сторон искусства Т. Хренникова — естественность, свобода выражения, обеспечиваемая органичным ощущением стихии бытовой музыки. В руках композитора бытовой материал обретает гибкость и отзывчивость, легко контролируется его художественным намерением.

Однако важно и то, как переосмысливается используемый стилизованный пласт. Неповторимость авторского ощущения материала обусловлена творческой опорой на традицию, в определенной мере связанную с линией «озорства и игры», которую в русской музыке утвердил С. Прокофьев и которая дала о себе знать в соответствующих эпизодах Первой симфонии Д. Шостаковича.

Музыка Т. Хренникова отмечена самобытностью, современное мироощущение воплощено в ней с убеждающим мас-

терством. И все-таки в тонкой иронии, игрушечности образов Первой части, тарантельности финала (и это, очевидно, не случайно), в типе контрастов, подчеркнутой сжатости тематических ядер, не столько разрабатываемых, сколько сопоставляемых, в изобразительности и чисто театральной хватке — ощущается опора на те принципы, которые сформировались в музыке его старших современников.

2. Для постижения природы преемственности осознание конкретных путей смены художественных форм приобретает не меньшее значение, чем признаки ее исторической необходимости. Ведь каждая эпоха начинается в определенной культурной ситуации, обладающей своей структурой, своими традициями и возможностями, направленностью и темпом развития, своими взаимоотношениями с иными формами общественного сознания. Смена культурных традиций поэтому в каждом отдельном случае — неповторимый процесс, характерный прежде всего для данной ситуации и во многом детерминированный. Поэтому же невозможно выработать общую формулу преемственности: в одном случае смена будет происходить столь медленно и плавно, что создается впечатление незначительной эволюции локальных сторон художественного мышления, якобы не меняющих его существа; в другом — сдвиг может оказаться настолько резким и тотальным, что нить преемственности окончательно оборвется. Так, вызревание гомофонного стиля в недрах полифонического было длительным историческим процессом, наступление «эпохи Дебюсси» подготовлялось в творчестве Листа, композиторов лирического направления во Франции, исканиями кучкистов, в какой-то мере некоторые черты импрессионизма предвосхищены в музыке Грига. Наступление же эры додекафонии, неоклассицизма И. Стравинского, сонорного стиля (если иметь в виду творческую деятельность Э. Вареза и его последователей) обозначились более резкими стилевыми сдвигами.

Вместе с тем возможно указать некоторые общие условия преемственности, пути, которыми она осуществляется. Это прольет определенный свет на природу новаторства, на механизм преодоления или прекращения определенных традиций. Так, бесспорно, что творческий акт отражения в искусстве не только исторической необходимостью эстетической потребности, но и практической возможностью ее осуществления. Под понятием «практическая возможность» подразумевается со-

стояние общественного сознания, уровень культуры, интенсивность ее взаимосвязей с прошлым и современным, национальными культурами и т. д. В условиях гомогенной культуры, практически сведенной к фольклору и до некоторой степени изолированной от иных культурных сред, возможность воплощения художественной задачи более ограничена, чем в культуре многогранной, обладающей широкими интернациональными связями. Определенный эстетический идеал способствовал возникновению и развитию в ряде стран Востока конкретной музыкальной формы — мугама (макома). Однако, когда мугам является активной и едва ли не единственной формой профессионального музыкального мышления, то эстетический идеал в свою очередь претворяется соответственно его природе и возможностям. В западной же культурной среде, где симфонизм формировался под сильным давлением драматического искусства, совершенно иным будет эстетический идеал, музыкальный материал (более разнообразным, разнородным).

Таким образом, историческая необходимость воплощения художественных форм в значительной мере направляется состоянием «грунта» и «атмосферы», наличием материала: чем разнообразнее культура и разностороннее ее интернациональные связи, тем, при прочих равных условиях, шире ее интересы, радикальнее могут быть решены стоящие перед нею художественные задачи.

Естественно, не всякий эстетический запрос связан с преемственностью, осуществляемой эволюционно. Мы знаем немало случаев, когда опыт непосредственно предшествующей эпохи полностью или частично отвергается. За эпохой романтизма последовали десятилетия «антиромантизма», резким ударам подвергались со стороны авангардистов додекафонная система, неоклассицизм возродил традиции, прерванные почти сотню лет тому назад, а дистанция между столь родственными стилистическими явлениями, как полифония строгого стиля и полифония серийного направления, еще длиннее. А. Онеггер привил французской музыке мало свойственный ей дух немецкого симфонизма, продолжая тем самым традицию сближения двух национальных музыкальных культур — традицию, которая прежде столь блистательно проявила себя в творчестве Г. Берлиоза, а позднее — С. Франка. О. Мессиян настойчиво внедряет во французскую музыку элементы индийского музыкального мышления. В фугах Д. Шостаковича при сохранении свойственной этой

форме стилистики, происходит синтез традиций Ф. Шуберта и А. Бородина, И. С. Баха и М. Мусоргского, С. Прокофьевизма (Д. Скарлатти), так же, как, впрочем, и М. Равель (возродивший пианизм Ж.-Ф. Рамо и Ф. Куперена)! Еще более смелы и парадоксальны связи И. Стравинского с ранней европейской культурой, П. Хиндемита — с немецким музыкальным средневековьем, некоторых современных русских композиторов — со светской и духовной музыкой России XVII—XVIII веков.

Традиция церковного музицирования оборвалась в нашей стране вместе с преодолением религиозного чувства и соответствующих институтов. Однако содержательные и стилистические импульсы музыки для церкви, как известно, гораздо шире, чем выражение лишь религиозного чувства (в противном случае время убило бы интерес и к искусству И. С. Баха, и Д. Палестрины). Поэтому многие элементы церковной музыки вызывают к себе интерес, продолжают продуцировать уже в советском искусстве, в произведениях авторов, которым и в голову не может прийти мысль заниматься теологическими проблемами. Да, скрябинская традиция не имела прямых продолжателей (наиболее ярким среди них был С. Фейнберг)¹. Скрябинское начало, воплотившее определенную ступень в развитии романтического искусства, со временем, однако, не «стерлось», а продолжало пульсировать, по-разному давая о себе знать в тех или иных направлениях советской музыки (любопытна вспышка «скрябинизма» в Седьмой сонате С. Прокофьева для фортепиано и Фуге ре-бемоль мажор Д. Шостаковича). Вагнеровское творчество завершило определенный этап в истории музыки и породило откровенных эпигонов, тем не менее вагнеровская оперная драматургия, музыкальные принципы, тип мелодического развертывания стали исходным пунктом для дальнейших исканий в творчестве немецких композиторов (Р. Штраус, А. Шёнберг).

Следует указать на диалектическую взаимосвязь традиций и эстетических запросов, рожденных новой исторической необходимостью. Эстетический идеал при всей его абстрактности, несомненно, предполагает конкретную образно-материальную направленность на определенные виды искусства — жанры и формы. Поэтому уже в момент возникнове-

¹ Хотя подражателей А. Скрябину было в свое время множество.

ния он в самом себе несет потенциальную возможность воплощения. Внутренний стержень искусства Д. Шостаковича — утверждение человечности, озаренной разумом и высокой нравственностью, активно непримиримыми с социальным злом. Д. Шостакович не ограничивает свою задачу проявлением тезиса о несовместимости гуманизма и тоталитаризма, его эстетическое кредо требует «внутреннего сопротивления» — разоблачения социального зла, с одной стороны, и поиска становления человечности — с другой.

Социальное зло, антигуманное начало представлены композитором не абстрактной формулой, оно имеет свои жизненные соответствия. В одном случае антигуманное символизирует мещанство, в котором подлинно человеческое начало «подорвано», переживает деградацию.

Мещанство, в представлении Д. Шостаковича, — символ ограниченности, жестокого своеволия, эгоцентризма и лицемерия. Это — социальная среда, наиболее благоприятная для проявления жестоких инстинктов толпы. Другая, более свирепая «модель» антигуманного, фашизм, — крайнее выражение бесчеловечного, сила, нацеленная на истребление культурных ценностей в жизни вообще. И, наконец, антигуманное композитором конкретизируется в образе смерти (Четырнадцатая симфония), которой противостоят лишь нравственный принцип и жажда созидания. Воплощение такой концепции потребовало временной протяженности и использования принципов драматического искусства.

Формы искусства — это предметная сторона художественного осознания определенных сторон действительности. Духовность сама в себе должна развить способность отражения меняющихся социально-нравственных ситуаций, только в таком случае удастся ей выполнить свой исторический долг. Отсюда способность преемственности отражать связь времен, связь форм, которые нацелены на разные эпохи, на разные художественные задачи.

3. Изучение преемственности традиций может стать плодотворным только в том случае, если будет выявлен «пафос», обеспечивший «продолжение инерции», выход за рамки определенной системы в другую и связьность этих систем.

Музыкальное мышление — исторический процесс. В нем прослеживается движение форм, принципов, приемов и систем, их возникновение и исчезновение, возрождение и перерождение. Постигание сложнейших связей собственно музыкального с лежащей вне его действительностью в конце

концов обнаруживает пафос преобразования музыкальной системы, стимул, обуславливающий приток новых идей, направление их изменения. Однако любая музыкальная система, несмотря на множественность ее связей с другими системами и с иными сторонами действительности, относительно независима, автономна, обладает своей структурой. В ней продолжают функционировать формы традиционного мышления, заложена энергия последующих преобразований, имеются зародыши структур, которые разовьются в будущем при возникновении соответствующей исторической необходимости.

В музыке А. Скрябина волна, поднятая за несколько десятилетий до его появления Ф. Шопеном, Р. Шуманом, Ф. Листом, отчасти Р. Вагнером и П. Чайковским, продолжает свое движение. Но именно на ее гребне рождается новое, которое окажется родственным экспрессионизму А. Шёнберга, искусству молодого С. Прокофьева. И здесь дело не столько в частоте совпадений и идентичности некоторых моментов, сколько в закономерности возникновения новых форм, причинной обусловленности их появления. Она определялась предельной обостренной нервностью неустойчивой эпохи, чреватой взрывами и катастрофами, чуткостью самоанализирующего интеллекта, тщетно ищущего выхода из мрака.

Культура и даже стиль обладают своей историей, хотя различные фазы их развития вклиниваются друг в друга; начало может повториться в более позднем явлении, а последнее «выскочить» задолго до наступления своего времени (как это было с импрессионизмом Ф. Листа, некоторыми опытами А. Мосолова, поисками Ч. Айвза, скрябинским «конструированием тем» и т. д.). Тем не менее, процесс движения в принципе расчленим, и мы можем проследить нить преемственности на всем ее протяжении и зарегистрировать момент обновления. Однако это еще не дает ответа на вопрос: что же определяет тенденцию движения, ее направленность?

Закономерность преемственных связей, как уже отмечалось, устанавливается соотношением особенностей стилевой эволюции с задачей художественного обобщения исторической необходимости. Только тогда можно понять механизм переключения в иную образно-технологическую сферу, возрождения полузабытых тенденций или отказа от системы, которая, в отличие от избранной, казалось бы, представляла

более мощные средства выразительности. Да, инерция психологического реализма П. Чайковского живет в музыке Н. Мясковского. Она сохраняется и в Шестой симфонии, и в последующих произведениях, но постепенно изживает себя. Ранее сложившиеся стилевые черты дополняются, а затем и вовсе уступают пальму первенства совершенно новым стилистическим чертам. Уже в Пятой симфонии, но в особенности в симфониях 30-х годов «линия успокоения» и просветления эмоционального тонуса — примечательная черта эволюции симфонизма Н. Мясковского¹. Она осуществляется ассимиляцией и творческой разработкой как образно-интонационных, так и технологических средств таких композиторов, как Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, М. Мусоргский, А. Лядов, А. Глазунов. Очевидно, традиции жанрово-эпического симфонизма кучкистов и их последователей А. Лядова и А. Глазунова композитор считал наиболее соответствующими для выражения «положительного идеала», созидательных процессов, то есть для исполнения своего предназначения как советского художника. Эта линия вела происхождение от эпического искусства и сохранила в себе понимание целостности, народного характера, целостности личности и ее органической взаимосвязи с народным началом. Народно-характерное, даже крестьянское, наконец, бытовое — это существенные элементы музыки Н. Мясковского. Но, рассматривая его творчество в перспективе, можно утверждать, что симфонизм Н. Мясковского достиг кульминации в тех именно сочинениях, в которых в наибольшей мере сказалось влияние П. Чайковского, и прежде всего в Шестой симфонии. Двуплановость же стиля композитора, как уже было отмечено, сохранил до конца творческого пути. Имея в виду рассматриваемый вопрос, интересно подчеркнуть, что причины стиливой эволюции («упорство», с каким менялось соотношение различных стиливых традиций) заключены не в локально-музыкальном, взятом в чистом виде, а в понимании композитором исторической необходимости определенной общественной ситуации.

Разумеется, с точки зрения направленности исторического процесса развития, общая тенденция — более важный фактор, чем отдельные случаи ее преломления. Однако, чтобы разобратся в исторической необходимости, следует учесть и то,

¹ См. об этом в кн.: Иконников А. Художник наших дней. — М., 1966, с. 182 и далее.

в какой мере зависит выбор от воли человека, во имя чего обращается он к данной «системе», какие задачи решаются им с ее помощью.

Уникальность композиторского опуса обусловлена характером личности самого композитора. Поэтому типы преемственности не могут быть рассмотрены только с точки зрения воплощения исторической необходимости. Этот фактор дополняется другим, не менее важным: личностными качествами композитора, характером его дарования, его жизненной и художественной установкой, степенью образованности, музыкальными ориентациями. В выборе средств особенность творческой личности имеет огромное значение, обуславливая стиль, индивидуальный характер творчества, субъективность воли. В противном случае развитие искусства было бы детерминированным во всех своих аспектах и превратилось в некий механический процесс, исключающий случайность и неожиданные повороты.

Разумеется, «возбудителя» обновления следует прежде всего искать в объективных социально-психологических процессах. Они определяют изменение содержания и структуры музыки, переходы от одних ее форм к другим, ломку одних и становление других. Так, именно подъем общественного движения и — более того — революционная ситуация создают почву для возникновения и развития песен протеста. Однако причинные связи действуют не автоматически. Необходимость создания народной драмы потребовала гения М. Мусоргского, особенностей именно его таланта, интеллекта, творческой установки. Художественная волна, порожденная французской революцией, достигает вершины не в творчестве французских композиторов, а в музыке Л. Бетховена. Для претворения исторической необходимости (создания героического симфонизма) потребовалась сложнейшая амальгама творческих традиций, синтез того, что несла революционная музыка и музыка драмы, симфоническая культура, но также и поэзия, и философская мысль. Поэтому, говоря о преемственной связи, мы подразумеваем, что в каждом отдельном случае она осуществляется индивидуально-неповторимо, утверждая множественность проявлений творческого опыта той или иной эпохи.

«Заряд будущего» реализуется в конкретном психологическом тоне, композиционно-стилистических свойствах, жанрово-интонационном материале. Однако суть преемственности в

том и заключается, что традиция обнаруживает способность поступаться некоторыми своими свойствами, приспособиться ко времени, «настроиться» на решение новых задач. Она нередко дополняется довольно активно себя проявляющей тенденцией отчуждения, отхода от наличествующей или «эталонной» модели. Даже чисто теоретически невозможно себе представить универсальность преемственности (в подобном случае, очевидно, можно было бы говорить об эпигонстве). В действительности же каждый подлинно творческий шаг знаменует отход от завоеванных позиций. В данном случае мы имеем дело с преемственностью, осуществляемой через отрицание. Так, ранний А. Скрябин словно отпочковывается от Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Шумана, и чем больше он становится самим собой, тем меньше остается в нем «следов» названных композиторов. Так, в Первой симфонии Д. Шостаковича скрещиваются разнороднейшие влияния от близкого ему С. Прокофьева вплоть до, в общем-то, далеких от него А. Скрябина и И. Стравинского; несколько позднее композитор переживает пору сильного увлечения Г. Малером (Четвертая симфония). Но даже тогда, когда в стилистической его многогранности мы легко обнаруживаем те или иные истоки, все влияния оказываются преодоленными, переведенными именно в «шостаковический» план, то есть все проходит через тягль самоотрицания. В свою очередь Д. Шостакович дает импульс творческому развитию Б. Чайковского, однако становление творческой индивидуальности Б. Чайковского, наряду с Б. Тищенко, пожалуй, наиболее интересного композитора того направления, которому проложил путь Д. Шостакович, одновременно и преодоление воспринятого от Д. Шостаковича, обуздание стилистических черт, заимствованных под давлением новых художественных задач, обретающих значение компонентов совершенно иной стилистической концепции. Таков Б. Чайковский Виолончельного концерта, Третьей симфонии, Партиты, Скрипичного концерта, последних квартетов.

Система музыкального мышления, музыкальной речи находится в процессе непрерывного внутреннего движения. Каждый новый творческий факт, даже если он и не выходит за рамки системы, дает развиваться в той или иной степени ее возможностям. Вместе с обновлением музыкального сознания (в это понятие включается и обязательность появления новых задач) происходит изменение и музыкальной системы. Но нас интересуют прежде всего типы взаимосвязи нового творческого сознания с системой: следует ли понимать преемст-

венность только как неизбежность поступенного движения, напоминающего восхождение по лестнице, на которой, независимо от величины твоего шага, ступени образуют взаимосвязанное целое.

Думается, своеобразие логики преемственности в том и заключается, что она зачастую реализуется зигзагообразно. То новое, что привнес во французскую музыку К. Дебюсси, как известно, было связано не только с традиционно французским в творчестве современных ему музыкантов, опыт которых Дебюсси подверг радикальному переосмыслению. Более непосредственными оказались его связи со старой французской музыкой, прежде всего с искусством псалмодирования, сохранившемся в церковном пении, а также с музыкой клавесинистов. Эти традиции дополнились не менее рельефными связями с восточной музыкой, русской композиторской школой и т. д. Обращение к ним свидетельствует не только о широте культурного кругозора К. Дебюсси. Творческое сознание озабочено прежде всего эстетической целесообразностью художественной формы, ее соответствием содержанию импulsу. К. Дебюсси нужно было отразить определенное отношение к миру вещей или, точнее, его музыкальное сознание искало адекватную форму выражения. Во имя решения данной задачи и обращается композитор к соответствующему материалу. Можно, конечно, утверждать, что само творческое сознание К. Дебюсси в значительной степени складывалось под влиянием ряда факторов, уводящих композитора от музыки современников. Однако, если его произведения не отражали бы фундаментальную тенденцию французской национальной культуры, они остались бы лишь фактом его личного творчества и не имели бы блистательного продолжения.

Не все художественные принципы и формы содержат в равной мере импульсы для будущего развития. Лишь интуиция помогает композитору почувствовать их нацеленность на будущее, сделать правильный выбор во имя правдивого отражения исторической необходимости. Гражданская песня, которая рождена ветрами социально-освободительной борьбы в начале XX века, занимала место в нижнем этаже нашей музыкальной культуры, ближе к бытовому музицированию. И только очень чуткие музыканты способны были угадать тогда в песне ростки будущего. Направленность на массовую аудиторию сочетается в ней с социально-психологической потребностью масс именно через песенность нового типа выразить себя, свои наиболее сокровенные стремления, свое по-

нимание жизни. Пафос ее определяется «захваченностью» идеей борьбы, растворением личного в общечеловеческом. Этот идеологический стержень и формирует художественные особенности песни. Не случайно песня освобождения превращается в один из главных жанрово-интонационных истоков советского музыкального творчества, оказывая благотворное влияние на развитие различных его видов.

В то же время другие области профессионального искусства, в которых завершились некоторые тенденции русской музыкальной культуры, воспринимались как наиболее передовые, как смелое «забегание» вперед. К таким явлениям относилась, например, музыка А. Скрябина. То, что в ней представляло действительную ценность (эмоциональная нервность, романтический пафос самоутверждения в мечте и соответствующие этим идейно-психологическим послылкам средства выразительности), своего апогея достигли в творчестве самого А. Скрябина; то же, что относилось к открытиям в узко-технологическом смысле, хотя и представляло определенный интерес, однако в дальнейшем не оказало заметного влияния на эволюцию музыкального мышления. По иронии судьбы в то время не было недостатка в эпигонах П. Чайковского, подлинными же продолжателями его творческих традиций выступили на творческую арену позднее.

Для изучения закономерностей преемственных связей важен не только анализ процесса развития гармонической мысли, определенной структурной модели, жанрово-интонационной характерности, наконец, целого вида искусства (балет, опера, симфония), но и осознание диалектики исторической необходимости общекультурного процесса. Иначе можно упустить существенное, а внешнее, случайное принять за главное.

То же самое происходит, когда преувеличивается значение технологии в творческом процессе. Невозможно искусственно игнорировать связь музыки с действительностью. Она наиболее непосредственно проступает в эмоциональном строе музыки, в ее способности вызывать общие определенные ассоциации, схватывать общие закономерности реальной жизни — ритм, темп, движение, пластику, динамику и т. д. И, самое главное, в ее способности видеть мир в соотношении с человеком. В случае же «узкотехнического подхода» структура начинает пониматься как реализованная возможность комби-

привнесения отдельных элементов, как некая статическая данность. При этом не принимается во внимание то существо, что и вызывает необходимость того или иного комбинирования или нарушения сложившихся принципов. Это «что-то» — творческий импульс, обуславливаемый определенной исторической необходимостью, по-новому услышанная возможность того материала, который «уже побывал в деле», использовался.

Порою совпадение технологических моментов становится аргументом для извращения преемственных связей, доказательства мнимой близости явлений, по существу друг другу чуждых. Так, например, в Четырнадцатой симфонии встречаются и ряды неповторяющихся двенадцати звуков. Разумеется, Д. Шостакович был знаком с творческими принципами нововенской школы и, возможно, преднамеренно выстроил тематические ряды сходным образом. Однако момент совпадения (двенадцатиступенность) имеет ничтожно малое значение в сравнении с расхождениями, существующими между звуковыми системами А. Шёнберга и Д. Шостаковича. И говорить о какой-либо преемственности творческих методов данных композиторов не приходится¹. Весь эмоциональный склад музыки, композиционно-стилистический арсенал, жанрово-психонационные особенности творчества Д. Шостаковича исключают возможность сближения его музыки с произведениями нововенцев.

Парадокс развития художественной культуры заключается в том, что технологический прогресс не обязательно свидетельствует о завоевании новых, для музыки жизненно важных сфер, в равной мере как и переход от сложной технологии к более простой не всегда означает движение вспять. Инерция стиля порой обуславливает поиск как бы по замкнутому кругу. Так было, например, у Р. Штрауса. Его «Домашняя симфония» и «Альпийская симфония» с чисто технологической точки зрения намного насыщеннее, даже изощреннее, чем созданные композитором ранее «Дон-Жуан» и «Тиль Уленшпигель».

Оркестровая палитра в поздних поэмах значительно богаче, полифоническая ткань невероятно усложнена, сам Р. Штраус отмечал, что полное владение оркестром к нему пришло лишь в «Альпийской симфонии». Однако с чисто ху-

¹ На это указывал и Л. Мазель. См. в кн.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 588—591.

дожественной точки зрения пальму первенства все-таки приходится отдать более ранним произведениям композитора.

Если технологическую эволюцию рассматривать не в рамках творчества одного композитора, а мерить ее историей стиля, результаты окажутся еще более наглядными. Перед нами предстанет картина непрерывного обновления, но обновления, соответствующего определенному творческому принципу.

Стиль — это компонент более широкой художественной действительности, в формировании которого принимает участие множество факторов: совокупность различных стилевых направлений, традиции прошлого, опыт художественного развития современности. Эта музыкальная действительность материализована в соответствующих формах и жанрах, типах художественного обобщения, средствах выражения. Развитие музыки не уводит от нее, а, напротив, добавляет к ней новое, расширяет ее. К сказанному следует добавить, что художественное сознание, с одной стороны, органично включается в эту действительность, с другой же — не способно охватить ее целиком. Оно координирует лишь с определенными сегментами и пластами, с определенным опытом и тенденциями развития.

Ф. Шопен и Р. Вагнер — художники совершенно разного типа; каждый из них опирается на различные национальные традиции. Однако преемственная связь между Ф. Шопеном и Р. Вагнером, несмотря на различия их идейных устремлений, более очевидна, чем между И. Гайдном и Р. Вагнером (хотя оба относятся к одной немецкой национальной культуре). Объясняется это тем, что оба принадлежат романтическому направлению, что накладывает определенный отпечаток на образно-композиционные особенности их музыки, обуславливает близость известных средств выразительности. В музыке Р. Вагнера действует инерция того же романтического стиля, одним из ответвлений которого является творчество Ф. Шопена. Поэтому его открытия в некотором смысле — реализация музыкальных идей, которые были заложены уже в творчестве столь несхожих с ним по мироощущению композиторов, как Ф. Шопен и Ф. Шуберт, и которые составляли пафос будущего в творческих исканиях ранних романтиков. У подобной тенденции своя история, начало и конец, подъемы и спады, она временами становилась доминантой движения или отходила на второй план. Но эта тенденция имела свое рус-

ло, а значит, в определенной мере отграничивалась от других тенденций. Внутренне противоречивая, она, однако, являлась для всех названных композиторов общей. И открытия в данном русле обогащали романтический стиль в целом. «Тристан и Изольда», величайшее завоевание романтизма, для автора «Бориса Годунова» было явлением периферийным: в его музыкале реализовывалась тенденция иного плана, для которой более актуальными были поиски А. Даргомыжского. И здесь дело не только в принадлежности Р. Вагнера и М. Мусоргского к разным национальным традициям. П. Хиндемит и Р. Штраус жили и творили в одно и то же время, в одной стране, оба исходили из немецкой традиции, но принадлежали к различным ветвям немецкой музыкальной культуры и никакого интереса друг к другу не обнаруживали. То, что делал Р. Штраус в 20—30-е годы, П. Хиндемиту отнюдь не представлялось движением вперед; он обращается к совершенно иным пластам национальной культуры, ради выражения той исторической необходимости, которая осталась вне поля зрения Р. Штрауса.

Диалектика преемственности, между прочим, проявляется и в том, что новое достижение отнюдь не гарантирует сдвига «по всей линии фронта», «всеобщего прогресса».

Одну из линий советского оперного творчества определяет «Нос» Д. Шостаковича. Эта ветвь в свое время подготавливалась в «Игроке» С. Прокофьева, переключаясь с поисками А. Берга. Однако фактическое продолжение традиция оперы «Нос» получила почти пятьдесят лет спустя в «Мертвых душах» Р. Щедрина. Она ощущается в огромном значении гротескового начала, приемах утрирования (доведение до абсурда), остроте пародирования и удивительной меткости характерных зарисовок. Правда, гротесковая линия в «Мертвых душах» сочетается с широким развитием песенно-эпического начала. Их сопоставление приобретает характер не только столкновения, но и взаимоотрицания. Эта новая образная сфера (отсутствующая в «Носе») не отрицает преемственной связи между Д. Шостаковичем и Р. Щедриным.

Оперные творения С. Прокофьева весьма значительны уже тем, что композитор добивался органичного синтеза речитативной и ариозной, эпической и лирической оперы, смело инструментализировал вокальное начало и с не меньшей смелостью вводил разговорную характерность в мелодику. Бо-

лее всего эти тенденции обнаружались в «Войне и мире», где драматургия строится на сочетании даже разных жанров музыкально-драматического искусства¹. Стоит, например, сравнить две идущие друг за другом картины: «У Ахросимовой» и «Бородинское сражение», каждую из которых смело можно отнести к различным типам оперы.

Совершенно иные аспекты исторической необходимости выражены в опере Р. Щедрина «Мертвые души». По-своему расставляя акценты в произведении Гоголя, композитор выдвигает тему величия Руси, нетронутости ее красоты чиновничьей гнилью, паразитирующей и извращающей национально-характерное. Идея несовместимости этих начал выражена в самом характере оперности произведения Р. Щедрина, в новизне образов ее, формы и структуры. «Мертвые души» — опера-контрапункт, парадоксальное сочетание двухканального действия, потоков, находящихся не только в полемическом сопряжении, но и в категорическом взаимоотрицании.

Логическая закономерность преемственности устанавливается нами на основании обобщения ряда факторов, и каждый из них после этого начинает рассматриваться как проявление родового, общего. На самом же деле в контексте исторического процесса тот или иной факт становится преодолением конкретно-реализованного, намеренным или подсознательным отходом от него. И в этом «отходе» обнаруживается творческий импульс. Можно выявить типичную кадансовую формулу, установить ладовую закономерность, найти общий закон симметрии, обнаружить характерные для данного жанра ритмический рисунок и типологическую интонацию (ведь, согласно соответствующим классификациям, существуют интонации вздохов, вопросов, выкриков, кличей и т. д.). Но в каждом отдельном случае мы будем иметь дело с конкретной звуковой реализацией, то есть с преодолением схемы. Осуществление и есть залог будущего. Будущее должно быть предвосхищено. Поэтому мы и говорили, что в произведении историческая необходимость не только реализуется, но и создает почву для будущего.

Итак, существуют различные типы преемственности: контрастная, непосредственная, отдаленно опосредованная. Возможность каждого из этих типов влиять на динамику развития зависит от конкретного характера исторической необхо-

¹ См.: Сабина М. Об оперном стиле Прокофьева. — В кн.: Сергей Прокофьев. 1953—1963. М., 1962, с. 62—63.

димости и от особенностей исторического развития. Веиская классика, в особенности на расстоянии солидной исторической дистанции, оставляет впечатление внутренне монолитной, в которой стилистическое обновление совершалось эволюционным путем. На самом же деле при сопоставлении искусства И. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена нетрудно убедиться в обилии радикальных сдвигов, даже взрывов, внезапных выходов на новые рубежи. Образный мир ранних симфоний И. Гайдна и поздних симфоний В. А. Моцарта по всем параметрам выразительности — противоположные явления. В творчестве Л. Бетховена нетрудно указать сочинения, которые с точки зрения развития стиля композитора имели значение своего рода рубежей. Даже условность периодизации «догеронический», «геронический», «поздний Бетховен» указывает на правомерность сопоставления различных стадий творчества композитора.

Некоторым философским идеям, которые проходят через всю музыку Л. Бетховена, соответствовали определенные музыкальные формы, обнаруживающие до известной степени интонационное родство. Такую взаимосвязь можно заметить, например, между трактовкой идеи рока и его образно-интонационным воплощением, начиная с Пятой и до Тридцать второй сонаты, в параллельных им явлениях симфонического и квартетного жанров. В общей панораме эволюции данной идеи и ее образного воплощения раскрывается диалектика преемственной связи, которая включает как моменты отрицания и развития, становления модели, так и ее трансформации.

Как уже отмечалось, в музыке Д. Шостаковича идея разоблачения зла воплощается почти на всем протяжении его творческого пути. При этом эволюционировали и тип образности и соответствующие ему формы. В 20-е годы, когда композитор стремился к критическому осмыслению мешанской стихии, основным его орудием была пародия на мешанскую слащаво-бездумную и душещипательную антимузыку¹. Начиная с Пятой симфонии и симфоний военных лет, а также в Фортепианном трио, где зло материализуется в конкретном облике фашизма, на первый план выдвигаются другие средства разоблачения — гротесковая маршевость, токкатность,

¹ На это неоднократно указывалось в исследованиях творчества Д. Шостаковича, в частности, в работах Л. Мазеля, Л. Данилевича, М. Сабинашвили.

остинатность ритмических импульсов, словно механизированных и лишенных человеческого содержания.

В послевоенные годы происходит новый «тематический» сдвиг в трактовке категорий зла. В ряде случаев, как например, в Первом скрипичном концерте, Десятой симфонии, Фуге ре-бемоль мажор, композитор создает обобщенные музыкальные символы антигуманного начала, безотносительно к определенным событиям. В других произведениях зло получает конкретно-сюжетное обоснование (в Одиннадцатой, Тринадцатой, Четырнадцатой симфониях, в вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина», в музыке к кинофильму «Гамлет»). Соответственно менялись и художественные формы, воплощающие антигуманное начало. Интересно, однако, отметить, что Д. Шостакович отталкивается от той стилистики, которая в трактовке «зла» была разработана им же самим. Когда-то пародирование и гротеск, утрирование бездушной веселости способствовало возникновению «искаженного тематизма», теперь, обладая определенной и устойчивой семантикой, этот тематизм выступает в качестве исходного ядра, своего рода обобщенной модели.

Поэтому мы вправе утверждать, во-первых, что диалектика преемственности включает в себя момент утверждения через отрицание и отрицание через утверждение и, во-вторых, что законченное художественное творение уже содержит в себе ростки будущего.

Судьба традиционного в преемственном

Движение жизни вносит новое и в понимание художественных форм. Однако обращаясь к современности и стремясь найти адекватные ей формы выражения, композиторы опираются на устойчивые традиции художественного мышления. Даже совершая большой скачок, музыкальное мышление отталкивается от некоей исходной точки. От воображения художника, его чутья нового, изобретательности зависит, сумеет ли он преодолеть инерцию, создаст ли достаточный простор для самовыявления новой идеи.

Искусство С. Прокофьева, в сущности, традиционно, если судить по его истокам и умению композитора сохранять действительное значение классических принципов формообразования. Однако он и в самом старом обнаруживает скрытые воз-

дерзкой силы; в ней ощущается порыв молодости, слышен празднично-карнавальный смех, порою добрый, а порою язвительный. Такая нравственность полностью соответствует новому романтизму музыки Прокофьева. Новый романтизм — отражение жажды действия и преобразования реальной действительности. В новом романтизме сохранились свойственные романтическому мироощущению непримиримость к окостеневшим формам жизни и искусства. В нем примечательны саркастический смех в их адрес, инспровержение идеалов и якобы непогрешимых норм. Этот романтизм нес в себе заряд пафоса будущего. Он сохранил безыскусственность и чистоту детских грез, но при этом никогда не лишался дисциплины чувств и трезвости ума.

Все, что привлекается для выражения данного кредо — будь то острая токатность, инструментальное кантабиле, танцевальные жанры — постоянно обнаруживает взаимосвязь композитора с классической почвой, позволяет говорить о разветвленных и глубоких корнях его музыки. Наблюдения над эволюцией сопряжения идейно-нравственного начала и художественных форм выражения приводит к мысли, что стиль С. Прокофьева сложился необычайно рано и в дальнейшем не испытывал внутренних потрясений, он скорее эволюционировал, чем впадал в какие-либо крайности. Тем не менее, кристаллизация адекватных форм выражения потребовала известной временной протяженности. На примере фортепианных сонат особенно заметно, как С. Прокофьев постепенно освобождался от романтической, скрябинской, григовской и шумановской инерции в использовании специфических «сонатных форм», хотя уже в ранних сонатах (Первой, Третьей, Четвертой) ощущаются новые идейные мотивы, стремление композитора найти соответствующие им формы выражения.

Сама по себе традиционность не является оценочной категорией, положительной или отрицательной. Традиция продолжает жить в новом и в то же время само появление нового возмещает не только о своеобразном продолжении традиции, но и о ее изменении: новое и развивает, и преодолевает ее. Признание этой диалектики совершенно необходимо для постижения реального значения новаторства. Как бы ни рассматривать додекафонию или сериальную технику с точки зрения их отношения к традиции, они продолжают развивать некоторые особенности тонального мышления, хотя отрицают фундаментальные принципы традиционных форм.

В додекафонной и в особенности сериальной технике, как известно, особое формообразующее значение приобретает интервалика. Премущество отдается при этом таким интервалам, которые в рамках хроматического звукоряда (а еще точнее как наиболее острые: малым секундам, большим септиками, тритонам. Но ведь ощущение природы данной интервалики произошло в рамках тонального мышления. Возросшее значение интервалики указывает на взаимосвязь со стилистикой нидерландской полифонической школы. Точно так же и принципы развития извлечены шёнберговской системой из арсенала строгого стиля: обращение, ракоходное движение, обращение ракоходного.

В додекафонной системе совершенно раскрепощается вертикаль, а шаг к подобной свободе она сделала уже в творениях Р. Штрауса: горизонталь здесь еще контролируется гармонической функциональностью, но в исключительных случаях, как, например, в эпизоде «Иудейские спорщики» («Саломея») последняя снимает свон табу. Что касается ритмической свободы, то современная музыка помимо всего прочего имела перед собой опыт внедрения речитации в оперную мелодику, которая обретала столь свойственную живой речи раскрепощенность ритмического начала.

Известно, например, что романтизм усилил лирическую рефлексию, несколько ослабив «глагольность» в пользу «прилагательности», поясняющей состояние переживающего. Это, в частности, отчетливо наблюдается в романтической опере, где на первый план выдвигается монолог-размышление в ущерб активной деятельности. Описательность — органический недуг вагнеровской оперной драматургии, но причина его не в индивидуальных склонностях данного композитора, а в фундаментальных тенденциях развития музыкальной культуры.

С. Прокофьев высвобождал русскую музыкальную речь из состояния статичности и внедрял в нее принцип лаконизма, опираясь на пушкинскую традицию художественного мышления. Смысл его новаторства заключается в том, что он возвращал музыке «глагольность», активно-динамическую действительность. Композитор избегает красноты, всего того звукового «инвентаря», который призван создать атмосферу психологической оценки. В прокофьевском обозначении образа и действия из текста как бы изымаются эпитеты, речь становится краткой и точной. Именно меткостью и сжатостью уподобля-

ется она пушкинской речью. То или иное событие, действие, черта характера раскрыты с неожиданной стороны, в острохарактерных формах. Жесткость прокофьевского языка в определенной мере объясняется тем, что в его речи пропущены все «поясняющие звенья», в которых обычно интонационная энергия нейтрализуется и линия обретает плавность. Композитор придает своему музыкальному языку мускульность, возвращает ему способность непрерывного действия, освобождает от психологического груза сопереживания (во всяком случае, этот момент «сталкивает» на второй план).

В противовес такому методу сжатия и концентрированности действия можно назвать не менее значительный по художественным достоинствам метод Д. Шостаковича, в произведениях которого разворачивание музыкальной ткани зачастую отражает процесс мышления: и здесь особое значение придается именно психологической оценке, выявлению субъективного отношения к миру, яркости оттенков мысли и чувства. Действительность как бы освещается с разных сторон. Достаточно вспомнить Восьмую симфонию, в которой проблема войны рассматривается с разных точек зрения, в разных плоскостях. В ряде эпизодов симфонии композитор размышляет о сути войны и мира, в других — он с непревзойденным мастерством передает картину битвы, ад современной войны. Мы словно втягиваемся в водоворот событий, но даже в этот момент не ослабевает нота осуждения (психологическая оценка), не прекращается бег живой мысли, стремящейся осознать происходящее.

Если композитор слишком прилежно соблюдает нормы стиля, если его музыка ни в чем не разрушает устоявшиеся стилистические закономерности, это может быть свидетельством пассивности творческой воли, так как трудно себе представить повторение там, где речь идет о воплощении новой грани действительности.

Свое выражение инерция находит в академизме, наиболее же непривлекательная его форма — эпитонство. Неудача постигла попытку догматизировать Р. Вагнера, А. Скрябина, А. Шёнберга. Напротив, «преодоление» традиции оказывается плодотворным. Так происходит с вагнеровским в творчестве Р. Штрауса, шёнберговским в творчестве А. Берга, Г. Эйслера, особенностями стиля Д. Шостаковича в творчестве Б. Чайковского, Б. Тищенко. В 20-е годы молодое советское оперное искусство инстинктивно ориентировалось на традиции М. Мусоргского, однако одно дело «писать под Мусоргского».

а другое — развивать его принципы применительно к новой исторической ситуации. Попыткам канонизации сопротивляется сама жизнь и поэтому пассивное «культивирование Мусоргского»¹ успеха не имело. Столь же малосостоятельными оказались усилия следовать русскому ориентализму (например, русской музыки о Востоке явилось огромным художественным достижением, необходимым шагом для «оживления» Востока в европейскую культурную систему и проникновения европейского в восточное. Это было своего рода открытие Востока, Восток, увиденный глазами европейца, сказочной красоты и мечты, манящей своей необычностью, свежестью красок.

В новой исторической ситуации Восток заговорил сам, на своем исконном языке, сбросив романтический покров. И рассказ его становился достоверным, обнажающим реальные нравственно-социальные проблемы. Продолжение же инерции «романтизированного и экзотического Востока» сегодня апатизм и стилистическая инерция, неспособная на художественные свершения.

Итак, в преемственной связи момент преодоления неизбежен. И зачастую преодолевается именно то, что было наиболее вершинным и значительным событием стиля. Преодолевается «оперность» Д. Верди, «сонатность» Л. Бетховена, так как эти качества уже реализовали свой выразительный потенциал. Однако преодолевается зачастую и то, что далеко не исчерпало себя и способно продуцировать. Лядовскую традицию русской музыки сохранило лишь творчество С. Прокофьева (интересен ее «рецидив» в «Русских сказках» Н. Сидельникова, хотя весь арсенал выразительных средств советского автора имеет совершенно иную генеалогию, основывается на принципе сонорности). Прерванной оказалась и традиция А. Скрябина в русской советской музыке. Для русской национальной культуры она, по существу, превратилась в источник нового движения, но не обрела значения одной из стилистических линий, хотя скрябинский пианизм, отдельные стороны музыкального мышления композитора и используются в той или иной мере некоторыми музыкантами.

Необычайно действенной и жизнеспособной оказалась традиция П. Чайковского. Она входит в качестве существен-

¹ К его традициям обращались, в частности, А. Пащенко в опере «Орлиный бунт», П. Троицкий в «Степане Разин». 305

ного компонента в совершенно различные направления, даже такие, которые отрицают суть искусства композитора. В контексте с другими стилистическими тенденциями традиция П. Чайковского дает интереснейшие плоды. Она своеобразно продолжается А. Глазуновым и С. Рахманиновым, позднее И. Стравинским, С. Прокофьевым. И для каждого из названных композиторов П. Чайковский интересен определенной гранью своего художественного метода. В «Поцелуе феи» И. Стравинского традиция П. Чайковского выступает в значении неоклассической, ее психологизм смягчен, лирика сохраняет свою открытость и искренность, но оттенена удивительно деликатной ироничностью. У Д. Шостаковича традиция П. Чайковского сказывается в углублении, обострении психологического. Она дает возможность острее выразить личностное начало, придать эмоциональности трепетную импульсивность (достаточно вспомнить о побочной теме из первой части Десятой симфонии, в которой возникает даже характерная жанровость — вальсовое движение).

В музыке С. Прокофьева традиции П. Чайковского проявляются более опосредованно и знаменуют усиление лирической экспрессии. В «раннем» и «среднем» С. Прокофьеве (примерно до середины 30-х годов) лирическое возникает как некий противовес реально-бытовому, как сфера мечты, сказочной иллюзии. Оно зачастую отражает психологию подростка, не обладающего жизненным опытом и поэтому, быть может, способного придать сфере грез значение реальности. Отсюда хрустальность лирики С. Прокофьева, ее прозрачный характер. В «зрелом» С. Прокофьеве (начиная примерно с «Ромео и Джульетты») истоки лирического меняются. В поздних балетах («Сказ о каменном цветке», «Золушка»), симфониях (в особенности в Пятой), операх («Семен Котко», «Война и мир» и «Дуэнья»), оратории «На страже мира», Седьмой, Восьмой, Девятой фортепианных сонатах, наряду с традиционными для композитора источниками, «генераторами» лирического, выступает бытовая стихия, зачастую в форме лирической вальсовости и романсовой кантилены, в которой ощутимо дает о себе знать традиция П. Чайковского¹.

Рассмотренные случаи преломления традиций П. Чайковского в творчестве современных композиторов — примеры

¹ Об этом, в частности, пишет И. Нестьев. См.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. — М., 1973, с. 610.

преемственной связи «на расстоянии», возвращения к формам, которые оказались наиболее подходящими для претворения выдвинутых новой исторической ситуацией идей. Поэтому мы вправе утверждать, что определенные свойства музыки П. Чайковского обладали зарядом будущего, потенцией дальнейшего продуцирования. Такова судьба и традиции И. Стравинского (а с нею связаны и Р. Шедрин, и Б. Тищенко, и С. Слонимский и др.). Она также будет развиваться и преодолеваться, и преобразовываться. То же самое можно сказать и о более частных стилистических явлениях. Малевское начало — один из важных компонентов стиля Д. Шостаковича, а К. Орф несомненное влияние оказал на Г. Свиридова и, что особенно интересно, на те стороны его стиля, которые воспринимаются как чисто национальные («прикованность» к определенной остринатности фигуры, в основе которой лежит многократно повторяемый ритмико-тональный комплекс, склонность к «упрощенному» диатонизму, что придает теме характер «очищенной от всех случайностей» формулы и подчеркивает ее первозданность). Однако и в первом и во втором случаях сходная традиция переосмысливается, и реализуется в новых формах, нацеливается на новую историческую необходимость.

Означает ли преодоление девальвацию той художественной формы, в которой наметилась тенденция нового движения? Разумеется, нет. Если какая-либо идея высказана адекватно и является подлинно художественным обобщением определенных аспектов действительности, ее ни в коем случае не следует рассматривать как транзитную фазу движения. Она обретает самодовлеющее значение, воспринимается как законченное художественное целое. Понски А. Даргомыжского в области музыкальной драмы приобрели большой размах и большую художественную законченность в оперной реформе М. Мусоргского. Однако значение «Каменного гостя» отнюдь не сводится к роли подготовительного эксперимента к операм «Женитьба», «Борис Годунов» и «Хованщина». От того, что типично лядовское приобрело большую яркость в соответствующих страницах музыки И. Стравинского и С. Прокофьева, нисколько не умаляется художественное значение «Кикиморы». «Далекая юность» Ю. Шапорина — один из самых прекрасных советских вокальных циклов, независимо от последующих завоеваний данного жанра. Поэтому факт «преодоления» не может послужить основанием для переоценки ценностей. Симфонии Д. Шостаковича не должны да-

вать нам повода быть несправедливыми к иным произведениям данного жанра, точно так же, как оперы С. Прокофьева — проявлять пренебрежение к другим, вполне достойным образцам оперного искусства. При этом не следует забывать, что преемственная связь не обязательно означает движение снизу вверх, от менее совершенного к более совершенному, более зрелому.

Логика становления культуры предполагает диалектическое единство преемственности и преодоления. В советскую музыку широким потоком вливаются формы, созданные в иных стилистических традициях. Активность композиторского мышления измеряется не самим фактом их заимствования, а степенью соотношения с новыми жизненными импульсами. Ибо стиль — художественным мышлением осознанная историческая необходимость, и новое интонационное наполнение, пожалуй, — наиболее реальный путь преобразования традиционного типа или модели. Даже в этом случае традиционное не уподобляется схеме, каркасу, а раскрывает одну из скрытых своих черт. Характерные мелодические обороты романтического томления или баховского самоуглубления в современном интонационном наполнении обнаруживают широкие возможности экспрессии, способность психологического контакта с новой темой, отражения новой жизненной ситуации и порыва чувств человека нашего времени.

Тема скитания, например, породила романтическую форму «попутных» песен, в которых сочетается грусть и надежда, удальство и тоска расставания, молодой задор и шемящее чувство скитальца, подвергающегося бесконечным жизненным испытаниям. В этом жанре, особенно широко представленном в творчестве Ф. Шуберта, а также Р. Шумана, Ф. Листа, Г. Вольфа и И. Брамса, в более позднее время Г. Малера (вспомним хотя бы «Песни странствующего подмастерья»), моторика движения соединяется с проникновенной «зовущей» интонацией, ритмическая пульсация — с песенной задушевностью, целеустремленность структуры — с непосредственностью лирического высказывания, способной перебивать непрерывность ритмической пульсации. Эти общие стилевые черты сохранены в вокальных циклах Г. Свиридова «Страна отцов» (на слова А. Исаакяна) и песнях на слова Р. Бериса. Композитор отлично чувствует поэтическую интонацию данных авторов, нравственный пафос их стиха, но естественность, жи-

вость его музыки обусловлены ощущением современного национального характера. Его интонации берутся на древне-русского музыкального мышления. Это и есть преображенная традиция, обнаружившая способность синтезироваться с новыми поэтическими образами, эмоциональным строем человеческой эпохи.

Эволюционный тип преемственности более всего характерен для жанров, связанных с бытом. Разумеется, быт также подвержен изменениям, его «конъюнктура» скашивается и на жанрах бытовой музыки, особенно столь мобильных, как песни. Вот, действительно, художественная форма, в которой сила инерции и крепость традиционных связей органически сочетаются с резкостью отклонения и переменностью «курса». Сегодня в быт может проникнуть песня абсолютно нетрадиционная (независимо от того, пришла ли она из какой-либо другой страны, или родилась на родной почве), а завтра все то, что она принесла с собою, подобно ручейку вливается в русло общественного музицирования, растворяется в нем, быть может, даже придает определенную окраску господствующей тенденции, но в общем-то подчиняется ее природе, неожиданно превращаясь в ее «особый случай», ее своеобразную иллюстрацию.

В песне, как и в любом другом жанре, преемственность определяется типологичностью модели. Типологическую модель можно сравнить с каналом, через который несутся воды времени. Нам следовало бы сравнить песни последних двух десятилетий, принадлежащие таким мастерам, как А. Петров, А. Эшпай, А. Пахмутова, О. Фельцман и другие, с тем, что делалось в данном жанре их замечательными предшественниками И. Дунаевским, Т. Хренниковым, В. Соловьевым-Седым, М. Блантером в 30—40-е годы. В современной советской песне, при всем ее стилистическом разнообразии, обнаруживаются некие общие тенденции развития: отчетливо ощущается воздействие нового эстрадного искусства с характерной для него атмосферой интимной доверительности, раскованностью поэтического слова, что зачастую выражается в свободном претворении декламационного начала, сказывается в обилии монологических песен-размышлений наедине. Заметно усилились романтические черты, что придало песне эмоциональную открытость, способствовало поэтизации интонации.

Тематика песни наших дней обретает большую конкретность, становится локально-ситуационной. Это обуславливается не только функцией песни, но и усилением в ней личност-

ного начала. Духовный мир героя современной песни более сложен, чем у его предшественников, как и язык, которым он выражает свои мысли и чувства. Песню любой эпохи трудно себе представить без тесного взаимодействия с другими видами музыкального искусства. Она многое им отдает и прежде всего живость своей интонации, но и взамен получает немало. Современная песня также не является исключением из общего правила, и из даров сама она, пожалуй, более всего ценит ритмическую остроту, технику сочетания пластики танцевального движения с традиционной песенной моделью, тонкость хроматических сдвигов с непрерывностью мелодической песенности.

Достаточно сравнить в этом плане песню А. Петрова «Я шагаю по Москве» с ее прототипами — молодежными песнями И. Дунаевского. Их объединяет многое: жанр острого марша-танца, праздничная приподнятость, веселость и даже упругость легко парящей мелодии. И вместе с тем песня А. Петрова отразила облик молодежи именно наших дней, чуть приметными штрихами указала на тонкость ее восприятия, на ритм сегодняшнего дня. И это «особое» сказывается в определенных стилистических сдвигах, в несколько большей остроте гармонии, мелодической подвижности, более открытой связи с музыкально-драматическим искусством.

Непосредственность преемственных связей через характерную песенную «модель» можно было бы проиллюстрировать и на примере другого сочинения А. Петрова — песни «О далеком друге» из кинофильма «Путь к причалу». Тема привязанности к родному краю, грусти расставания и романтики путешествий давно уже облюбована советскими композиторами (напомним серию песен расставания с любимым городом). Музыка А. Петрова примечательна тем, что в ней особенности советской массовой песни синтезируются с такими жанрами, как, например, баркарола в ее романтическом прочтении (отсюда интимная сердечность, романтическая мягкость интонации). Эта песня «про себя», и доверительность ее тона подкупает. Стилиевые черты не были абсолютно неожиданными для советской песни, они в свое время проявились в песнях времен Великой Отечественной войны (в творчестве В. Соловьева-Седого, Б. Мокроусова, А. Новикова, Т. Хренникова, позднее А. Островского). Быть может, песня «О друге» отличается от них большей личностной окраской, проникновенностью интонаций. Во всяком случае, в широком стилистическом плане ее преемственность здесь обнаруживается в тенденции усиле-

ния личностного начала в песенном жанре, что явилось приметой времени и наложило весьма ощутимый отпечаток на развитие песни в 60-е годы.

Преемственная связь современной песни с эстрадным искусством оказывается плодотворной, когда она органична и не ведет к нивелированию, когда она обуславливает рождение нового художественного качества. Убедительным примером могут служить некоторые песни А. Эшпая. Прекрасно ощущая своеобразную интонацию русского бытового романса, композитор умеет придать ему характерную для джаза гармоническую красочность и ритмическую остроту. С непринужденностью искреннего вдохновения, только ему, быть может, присущей, А. Эшпай вносит в русскую мелодию пластику блюза и свинга, эстрадной танцевальности, избегая при этом стилистической пестроты. Зато впрыскивание «новой крови» придает песне определенный шарм, изысканность, свежесть, подчеркивает ее близость характеру музицирования нашего времени.

Реализованная возможность преемственности, помимо всего прочего, означает, что сама эта возможность в «рамках ее истоков» начинает пониматься иначе, более рельефно обнаруживая свою природу. Д. Шостакович, несомненно, заставляет услышать в П. Чайковском и Г. Малере до него не обнаруженные истоки выразительности, С. Прокофьев заново открывает для нас И. Гайдю и Р. Шумана. Необычайность сочетания рационального с «нрровым», точность характерного, столь свойственные музыке Р. Щедрина, помогают по-иному осознать природу реформы И. Стравинского и тот поиск «музыки речи», который начался еще в творчестве А. Даргомыжского и через «Женитьбу» и «Нос» привел к «Мертвым душам». «Песни вольницы» и опера «Виринея» С. Слонимского по-новому раскрывают характерное проникновение в природу русской архаики, ее диатоники, со свойственными ей «колебаниями» высоты ступеней.

Скрещивание различных стилевых линий в новом художественном явлении заставляет осознать их первородное стилистическое единство, а преемственные связи рассматривать как «векторы сближения», как реализацию «пафоса единения», который заложен в истинно художественном и который особенно обнаруживается в пограничных моментах, на стыке различных традиций. Эту закономерность можно было бы

проиллюстрировать на примере замечательного творения Б. Чайковского — Варнаций для симфонического оркестра, в котором воедино сходятся токи, идущие от И. С. Баха и Д. Шостаковича, И. Стравинского и С. Прокофьева, романтиков и приверженцев сонористики.

Произведение Б. Чайковского относится к такому типу, в которых тема подвергается резким жанровым переосмыслениям и главная интонационная идея чередуется с побочными, возникающими по ходу действия. Поначалу этот мотив как-то «закодирован», он вобрал в себя огромное количество интонационных оттенков, и они проявляются лишь в процессе развития, перевоплощаясь в призывные, пронизанные патетическим пафосом звуковые символы, героические, драматически напряженные, или обретая лирический характер, превращаясь в формулы, характерные для музыки полифонистов, растворяясь в токкатном движении, или переходя в «тембральное состояние».

Еще один жанровый и интонационный пласт в произведении Б. Чайковского связан с его работой в кино. В лирическом эпизоде Варнаций композитор совершает исключительно смелое «опрошение» жанра и языка: внезапно возникает песенно-романсная тема, отличающаяся характерной чувствительностью любовных эпизодов в кинофильмах. Драматический ее вариант также указывает на особенности кинодраматургии, на столь типичную для нее жанровую трансформацию соответственно развитию сюжета. Каждое жанровое переосмысливание сопровождается выдвижением на первый план определенного стиливого своеобразия. Однако при всей многоликости стиль Б. Чайковского отмечен удивительной вельностью. Непрестанная стиливая эволюция не приводит к обособлению отдельных эпизодов именно потому, что главным оказывается идея непрерывного развития. Различные стили обнаруживают себя как моменты единого контекста, это в свою очередь не только символизировать, но и выявляет их действительную сочетаемость и внутреннее родство, выстраивает их как звенья одной цепи, ни одно из которых не способно претендовать на доминирующее значение.

Когда к музыке применяют понятие «эпос», его метафоричность очевидна, даже если речь идет об эпичности творений А. Бородина, С. Прокофьева или о симфониях-кантатах «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, Седьмой и Восьмой

симфониях Д. Шостаковича. Их эпичность прежде всего обуславливается характером героя (весь народ), ареной действия (весь мир). Таков эпос у А. Бородина, С. Прокофьева и Ю. Шапорина.

Психологическим результатом восприятия подобной музыки является то, что само понятие эпичности включает в себя черты ранее для него нехарактерные. В результате возникают формы, для жанрового определения которых вводятся гибридные понятия, — составные части иногда даже друг другу противоречат (например, соната-фантазия, опера-балет, эпическая поэма и т. д.).

Понимание жанра очень часто основывается на признании одной из его стабильных форм за основную, а всех остальных за произвольные, отклонившиеся от канонизированного типа. В желании найти точное место тому или иному явлению в общекультурном контексте сказывается стремление к упорядочиванию, необходимому условно осмыслению. Однако важно при этом не принять наличный опыт за исчерпанный потенциал и преодолеть искушение искусственно ограничить фантазию поиска.

Искусство держит зеркало перед реальностью, поэтому различные его виды обладают тематической общностью, различные же жанры оказываются «разомкнутыми», легко вступают в союз и взаимообмен. Так постоянно размываются границы между различными видами симфонической музыки, музыкально-театральными и иными. Происходит противоречивый процесс, направляемый двумя противоположными тенденциями; с одной стороны, во имя еще большей выразительности жанры объединяются, амальгамируются, с другой же — опять-таки в целях усиления выразительности, резко обособляются, давая простор специфическому как наиболее реальному проявлению неповторимо содержательного и неповторимо обобщающего. Подлинно новаторская трактовка жанра может способствовать возникновению такой его разновидности, которая, будучи связанной с изначальной формой лишь генетически, обогатится нехарактерными для нее драматургическими принципами, приемами контрастирования, типом художественных обобщений. К такому ряду сочинений относится «Поэтория» Р. Шедрина.

Отметим некоторые особенности этого произведения, которые указывают на преодоленность родовых черт ораториального жанра и обозначают линию обновления. Оригинальность «Поэтории», в частности, заключается в том, что композитор

стремился возвысить лирическое переживание до значения голоса совести, высшего судьи животрепещущих проблем и событий большой социальной важности. Этот голос, интимный и неповторимый — голос поэта с его болью и страданием, его пониманием добра и красоты. Он до такой степени персонализирован, что в конце концов становится голосом вполне конкретного поэта Андрея Вознесенского, который «вписан» в партитуру не только своими стихами, но и своей интонацией, темпераментом, манерой речи, звуковыми красками. Быть может, не с такой категоричностью, но персонализирован и голос солирующего контральто (Людмила Зыкина, которая, как и в оратории «Ленни в сердце народном», вносит в «Поэторию» особую тембрально-психологическую характерность, усиливая национальную окраску музыки) ¹.

Голос поэта интимен, ибо он сообщает слушателю сокровенное, но голос этот переизобилует ораторским пафосом, он обращен к «миру», он повествует не о локальном и частном, а о том, что волнует миллионы. Личностное поэтому разрослось в «Поэтории» до общественного, общенародного. Документально-достоверное, конкретное, оно отражается в соответствующих звуковых формах, в интенсивности изобразительно-«предметного». Этот голос не только отдается в сердцах слушателей, ему сопутствуют голоса, в которых мы распознаем действующих лиц, или же, точнее говоря, людей, настроенных на ту же эмоциональную волну. Отсюда усиление чувства всеобщности, социально-психологической мотивировки личного, оправданность переинтонирования лирического в эпическое. Отсюда же и парадоксальное с точки зрения лексикопедического определение жанра произведения («Поэтория»), указывающее на единство поэта и хора (голоса народа), личного и широкосоциального.

Роль поэта здесь исключительна, слово в максимальной мере сохраняет свое значение, глубину и яркость смысла. Вечную проблему такого сочетания поэтического и музыкального начал, чтобы ни одно не было ущемлено, композитор разрешает очень убедительно. Он не только создает выразительный речитатив, песенную интонацию, согретую психологическим контекстом слова, но и специальными приемами до-

¹ Разумеется, «Поэторию» можно исполнять и без А. Вознесенского и Л. Зыкиной. Однако в таком случае тембровая индивидуальность сочинения в значительной мере меняется.

бывается того, чтобы собственно речь не растворялась в музыкальной ткани.

Нетрудно в этой особенности «Поэтории» усмотреть определенное влияние традиций революционного искусства. Мы знаем, что в музыке революции поэтическое слово играло огромную роль, оно несло тот публицистический заряд, которым «заряжались» бытовые музыкальные жанры во имя пропаганды идей социального освобождения и приспособлялись к новой социально-эстетической функции. С другой стороны, известно, что в молодом советском искусстве обозначилась тенденция выдвигать в качестве центрального образа художественного творения личность самого поэта (трибуна, олицетворяющего пафос самой идеи) и хора (народа). Традиция эта в «Поэтории» преломляется весьма своеобразно и опосредованно. Тем не менее весь нравственный пафос, гражданственность, обращенность к народу свидетельствуют о преемственности традиций революционного искусства, об их активной роли в творческом переосмыслении жанра оратории, в его новаторской трактовке.

Однако более существенная особенность сочинения заключается в его жанровой многоликости, обилии в нем материала, не характерного ранее ни для лирического искусства, ни для ораториального жанра. У Р. Щедрина лирическое обнаруживает себя через многоплановую, изобразительно чрезвычайно живописную структуру. Но многопланово и собственно лирическое. Речь поэта оказывается своего рода *cantus firmus* «Поэтории». Отнюдь не утрачивая самостоятельности, внутренней законченности, музыкальная драматургия рассчитана таким образом, что в ней голос поэта непрерывно пульсирует. Более того, собственно музыка зачастую предвосхищает неповторимую интонацию поэта (в первой части «Я Гойя...», во второй «Несли не хоронить, несли короновать...», там же «Мать владимирская, мать единственная»). Разумеется, взаимодействие поэтического и собственно музыкального не ущемляет прав музыки и не превращает ее в иллюстрацию. Напротив, именно в музыке, в ее тематизме, тембральных особенностях, в музыкальной драматургии реализуется экспрессия, которая берет начало в поэтической мысли.

Скрещивание отдаленных друг от друга традиций вплоть до их синтеза, соединение жанров, развивающихся автономно, имеющих свою историю, стилистику и образный мир, следует рассматривать как особую форму преемственности, которая

обеспечит возникновение совершенно новой культурной линии. Синтез такого рода примечателен тем, что он обогащает национальную традицию, к которой принадлежит композитор, использовавший и национальный опыт независимо от того, в каком масштабе привлек он инородный материал и оказывается ли от этого национальная специфика нейтрализованной или «загнанной» вглубь.

Если это действительно синтез, а не поглощение одной культурной традиции другой, то автономность и самобытность национальной культуры все равно сохраняется в каком-либо «секторе» выразительности. Как показывает история музыки, этим сектором независимости оказывается жанрово-интонационная сторона музыки, которая, даже преобразуясь, не нивелируется окончательно. Если новое качество адекватно исторической необходимости (а в последней на любом уровне «всеобщности» прежде всего отражается локально-естественный интерес), то продолжение данной традиции знаменует собой более углубленное понимание национально-специфических черт, более широкое постижение их природы, более свободное использование их выразительности.

Однако процесс углубления национально-характерного начала в процессе синтезированной традиции будет проходить в своеобразных условиях. Традиция именно в контексте культуры обретает гибкость и универсальность, более глубинное понимание собственных внутренних возможностей, отсюда же возникает возможность для контактов её специфических черт с интернациональным опытом. И, несомненно, «синтезированной культуре традиции» в сравнении с локально-специфической обещает несравненно более мощными средствами осуществления своих эстетических намерений.

Симфония как музыкальная структура, симфонизм как организованный метод художественного обобщения и система композиционных средств сформулировались в недрах европейской культуры. Эта форма музыкального мышления обладает огромными художественными возможностями для отражения различных сторон действительности, для воплощения глубоких социально-нравственных идей и психологических процессов. Приход симфонии и симфонического метода в музыкальные культуры совершенно иных традиций — следствие определенных причин. И прежде всего — ответ на историческую необходимость обобщения и отражения именно черт действительности, которые данным методом могут быть выражены с наибольшей степенью адекватности.

Если присмотреться к ранним образцам симфоний, возникших на национальной почве, например, советских республик, заметно, как схема давит на живой материал, она оказывает прокрустовым ложем, к которому не без ущерба для своей оригинальности примеряются материал, композиционные средства, приемы контрастирования, ладогармоническая специфика и т. д. На «всеобщую норму» ориентируется и оркестровый аппарат национальной симфонии. Композиторы порой намеренно избегают использования характерных тембров, национальных инструментов. Разумеется, историческая необходимость, сублимировавшаяся в определенном эстетическом запросе, влияет даже на этот «подготовительный» период и, в зависимости от возможностей, ускоряет его. Однако через этот период проходят все культуры.

Любопытна с этой точки зрения судьба грузинского симфонизма. Свой путь он начинает с обработок народного песенно-танцевального материала для симфонического оркестра, с жанра оркестровых миниатюр, сюит, рапсодий и фантазий, в которых преобладающим оказывается метод фактурного варьирования подлинных народных мелодий, почти не подвергающихся ощутимым структурным изменениям. Первые оркестровые произведения примитивнее и художественно слабее оперных, созданных и появившихся на сцене до Великой Октябрьской социалистической революции и в первые годы установления в республике Советской власти («Абесалом и Этери» и «Данси» З. Палиашвили, «Кето и Котэ» В. Долидзе). И все-таки создание симфонических первенцев было не движимым вспять, а выражением новой исторической необходимости. Переход грузинской музыки встал задача воплощения советской современности, выработки соответствующих форм и средств выражения. Эту проблему следовало решать в новых жанровых условиях, более мобильных структурах, нетрадиционных формах, которые в то же время не воспринимались бы как слишком явное отрицание национальных традиций. Ранние образцы инструментальной музыки сыграли хотя бы ту роль, что указали на возможность иных путей развития национально-характерного. В недрах инструментальных жанров вырабатываются новые тематизм и образность, фольклорное синтезируется с интонациональным, обновляется по всем параметрам выразительности, происходит выход за рамки гомогенной традиции, хотя и не очень последовательно.

Первой подлинно профессиональной и художественно полноценной грузинской симфонией следует считать произведение

А. Баланчивадзе (1944). Ее появление было подготовлено все-сторонне как общим развитием национальной музыки, так и творчеством самого композитора и прежде всего его симфоническими сочинениями. Первая симфония примечательна оригинальностью синтеза национальных и инонациональных традиций, творческим усвоением принципов советского симфонизма. В ней все классично: образные обобщения, структуры, жанровые особенности, логика образного развития, контрастирование, тональных соотношений, методы варьирования и разработки материала. И вместе с тем симфония А. Баланчивадзе — образец творческого преодоления схемы, ее подчинения идейному импульсу, идущему от нашей героической современности. Симфония отражает дух борьбы и созидания, присущий советскому народу и столь сильно заявивший о себе в лучших творениях советских композиторов эпохи Великой Отечественной войны. Она воплощает идею красоты нашей советской действительности, красоты народа, созданного им искусства, его нравственности, его героического порыва. В этом замечательном сочинении восдино слились история и современность, эпос и лирика, творческая летопись и драма. В его музыке много изящества и грациозности, но она содержит суровые эмоции, порою поднимаясь до трагедийного звучания. Многодиалектный грузинский музыкальный фольклор в симфонии постигает свое единство не только в жанрово-стилистическом, но и в содержательном, эмоциональном плане: вся динамика развития примечательна тем, что для каждой ее ступени, грани формы или драматической точки подобран соответствующий фольклорный материал. Он обнаруживает способность внутреннего развития и переосмысления, живого соучастия в претворении программного замысла.

В процессе саморазвития жанр может быть расширен внесением в него таких черт, которые помогают реализовать художественные намерения композитора. С этой точки зрения интересен балет советского композитора Б. Тищенко «Ярославна» — произведение, отмеченное глубокой оригинальностью и смелостью решения образно-драматургических проблем. Балет Б. Тищенко не только вполне самостоятелен по отношению к известной опере А. Бородина «Князь Игорь», но даже в какой-то мере полемизирует с ней и со стороны идейно-содержательной, и характером выразительных средств. К тому же Б. Тищенко значительно обновил наши представления о возможностях балетной музыки, ее природе и границах жанра.

Я укажу лишь на некоторые эпизоды партитуры «Ярославны». Музыка балета сумрачная, скорбная. Здесь нет моментов романтически смягченных или отмеченных лирической рефлексией. Образ Ярославны примечателен цельностью, напряженностью материала. Решение его свидетельствует о творческом претворении некоторых традиций русского эпического симфонизма. В частности, диатонизм и просветленная печаль мелодии гобоя («Ярославна утешает вдову») вызывает ассоциации с плачем невесты из «Александра Невского» С. Прокофьева¹. Более неожиданными оказываются те краски в обрисовке балетного образа Ярославны, которые высвечиваются в эпизоде «Ярославна с Игорем», когда на застывшем аккордовом фоне зарождается изысканно хроматическая мелодия струнных.

Бытовое начало в произведении Б. Тищенко настолько интенсивно преобразуется, что оно выступает как высокое поэтическое обобщение. Музыкальная форма лишается внутреннего сюжета, она сводится лишь к «обоснованию» главного тезиса, главной идеи, к обнажению ее эмоционально-структурного своеобразия. В таком типе обобщения, несомненно, ощущается связь с эстетикой символизма, характерной для него двуликостью образов, с одной стороны, они очищены от связей с реальной стихийной стороной жизни и отражают лишь общезначимое, с другой же — насыщены экспрессией, то есть живым человеческим отношением к реальной действительности и поэтому обретают конкретность. Связь с символизмом проявляется и в определенной аллегоричности образов, зыбкости их значения, несводимости их различных смыслов к одному знаменателю.

В наше время композиторы довольно часто включают в балет хор. Б. Тищенко этим приемом добивается определенного баланса между архаическим и современным: несколько упрощая фактическую картину, можно утверждать, что с современностью в «Ярославне» более явно связана оркестровая партия, в то время как в хоровой ощущается стилизация архаики, стремление к воссозданию суровости древней русской летописной речи. Стилистика хора идет не только от былинных, фольклорных истоков, но учитывает также опыт «Александра Невского». Близость прокофьевской модели архаики

¹См. об этом также: Земцовский И. Фольклор и композитор сегодня. — Сов. музыка, 1979, № 9, с. 19—34.

особенно проявляется в хоре «Тогда вступил Игорь во злат стремой...» с его жесткой остиантностью линий.

В эпизоде «Первая битва половцев» на поверхность выступает связь балета Б. Тищенко с теми эпизодами из Восьмой и Десятой симфоний Д. Шостаковича, в которых запечатлено единоборство враждебных начал. Благодаря сонористическим приемам, использованию зыбких ритмических рисунков, нарочитой неравномерности распределения оркестровых красок композитор достигает эффектов «хаоса».

Богатырское начало, в особенностях характерное для исторической концепции А. Бородина, предполагает значительность звучания, пафос героики, ощущение величавости происходящего. У Б. Тищенко эта «тональность» снята, и так и не разрешающийся конфликт до конца сохраняет свой зловещий характер. Неторопливость развития в произведениях эпического склада обусловлена не только медлительным темпом движения, но и преобладанием экспозиционного типа в изложении материала. У Б. Тищенко сохраняется одно из свойств эпического: картинная, панорамная целостность. Однако сам материал подвергается интенсивной переработке.

Еще один выразительный слой выводит «Ярославну» за пределы традиционно-балетного. Он не назван, сюжетно не обоснован, не может быть воплощен хореографически, и тем не менее пронизывает музыку балета, предопределяя ее стихийную мощь и первозданность. Это — слой природы, выраженной через характерные для нее звуковые формы. Природа включена в балет не как краска и не как мир действия, а в органической взаимосвязи с тем, что происходит в плане эпическом: она одушевлена, пронизана эмоцией, своими звучаниями поясняет смысл эпических картин. Включение в действие природы с подобной символической нагрузкой, несомненно, указывает на традиции Н. Римского-Корсакова.

Итак, совокупность поэтических, образно-интонационных и специфически-музыкальных средств выражения обеспечивает жанровую многогранность произведения Б. Тищенко, обнаруживает художественный потенциал «синтезировавшейся традиции».

Национальное и интернациональное

Многообразна преемственность традиционного фольклора и композиторского творчества. В самом фольклоре весьма своеобразно претворяется диалектика связи традиционного

с новым. Если композиторское творчество в той или иной мере вплетает характерно-фольклорное, то можно говорить о функционировании фольклора в новых художественных условиях. Разумеется, разница между композиторским и народным творчеством принципиальная. Композиторское творчество индивидуально. Фольклор же всеобщий, обладает статусом всеобщности. Он стилистически моногенен и поэтому художественная закономерность лишена здесь внутренних противоречий. Правда, фольклор может распадаться на диалекты, но по существу это не меняет картины, просто в данном случае закономерность будет объединять более ограниченную сферу.

Фольклорное в творчестве композитора сохраняет значение генетического ядра, привносящего в новую музыкальную ткань свойственную ему характерность и даже жанровую и психологическую специфику, которая устанавливает преемственную связь между канонически традиционным и новой образностью. Без боязни преувеличения можно сказать, что все национальные профессиональные композиторские школы формируются в тесном сотрудничестве с фольклором, обнаруживая универсальный интерес к различным его сторонам.

Общение композитора с фольклором, как отмечалось, почти всегда начинается с обработок народного материала; но и на более зрелой ступени развития национальной профессиональной школы нередки случаи, когда композитор оставляет фольклорные образы почти неприкосновенными, подчеркивает лишь легкой ретушью их своеобразие и стремится прежде всего выявить первозданность народного, характерность его выразительности. Удаленность от истоков и резкость трансформации не обязательно свидетельствуют о преимуществе индивидуализма, так как метод не полностью гарантирует художественный эффект. Все зависит от того, какая именно художественная задача решена (и как она решена), какой аспект исторической необходимости претворен в новой образности.

Когда художественные формы инонациональной традиции соединяются со свежим жанрово-интонационным материалом, фольклорным истоком, последний обретает силу импульса, «начального толчка». Этот толчок был подготовлен в рамках народного творчества, но благодаря синтезу с чем-то, вне его до сих пор пребывающим, включается в новую реальность. Таково, например, значение преемственных связей между культурой мугама и творчеством У. Гаджибекова и Ф. Амирова. Для первого мугамная основа получает новую жизнь в

оперной форме, для второго — в симфонической структуре, с характерной для нее упорядоченностью репризных форм, ритмом их смен и контрастов. В известном смысле творчество названных композиторов не только опирается на народное и профессиональное (традиционное) искусство, но является его продолжением в новых жанровых условиях. Как образец своеобразного продолжения фольклорной традиции хочется упомянуть и «Лакские песни» Ш. Чалаева. В пяти вокальных миниатюрах («Весть пришла ко мне...», «Что с солнцем в небесах», «Слышат голос мой», «Олень, раненный в сердце», «Часто бываю я...») композитор остается максимально верным народным истокам, сохраняя в вокальной партии ладово-интонационную характерность, прихотливость ритмического рисунка, меняющегося непрерывно и так свободно, что он как бы обнаруживает свой внутренний «сюжет». В музыке Ш. Чалаева сохранен и характер орнаментированной, словно выходящей мелодии, уснащенной мелизмами. Ретушь композитора очень деликатна, он стремится к «структурности импровизации», сжимая материал и придавая линии более концентрированный характер. Неприметная ритмическая переакцентуация резко выявляет грани формы, мобилизует ее.

Нововведения в «Лакских песнях» в наибольшей мере коснулись инструментального сопровождения. Скупость и оглеенность фортепианной фактуры почти сохраняет унисонную природу народной музыки, порой же сопровождение довольствуется ролью гармонической подпорки, лишь изредка «дооформляясь» в структурно самостоятельный «отыгрыш» (как, например, в песне «Олень, раненный в сердце»). Тем не менее, композитор использует фактуру как способ введения дополнительных, для художественного образа отнюдь не второстепенных красок. В инструментальном сопровождении появляются аккорды, не характерные для лакской музыки: терпкие звучания (например, в песне «Весть пришла ко мне»), скачки на тритон, сцепление параллельных линий на расстоянии малой секунды, порою же, что самое главное, возникает контрапункт к вокальной линии, расширяющий «музыкальное пространство». Таким образом, посредством аккомпанеента Ш. Чалаеву удается усилить яркость музыкально-поэтических образов. Так, например, в песне «Часто бываю я в горном краю своем...» вся ткань пронизана ритмической пульсацией; с одной стороны, она придает фактуре живость и эмоциональную приподнятость, с другой — воспроизводит игру на ударных и тем самым усиливает национальный колорит

(что, кстати говоря, гармонирует с ностальгической интонацией музыки).

Разумеется, «Пять лакских песен» — лишь один из характерных примеров продуцирования в рамках профессиональной музыки фольклорности, которая сохраняет существенные черты и дополняется звучаниями, отражающими своеобразие композиторского слышания, его понимание самой фольклорной традиции.

Степень усвоения интонационных достижений зависит от кругозора культуры, ее зрелости, этапа ее развития. Естественно, что любая национальная культура стремится к ассимиляции тех элементов общечеловеческой культуры, без которых считает немыслимым решение современных художественных задач. По мере развития музыкального искусства связь с народным творчеством, в свою очередь, становится внутренне противоречивой, с одной стороны, интенсивной вплоть до взаиморастворяемости, с другой же — все более тонкой, опосредованной и ограниченной. В крайнем же случае нить, связывающая эти два пласта культуры, может и вовсе прерваться. Динамика этих взаимоотношений зависит не от прихоти композитора, а от конкретной культурно-исторической ситуации. Однако если возникает историческая необходимость вовлечения широких масс в активный творческий процесс, взаимоотношения между композиторским и народно-бытовым творчеством интенсифицируются, становятся широкими и разнообразными. В частности, социалистическая эпоха выдвинула перед художниками задачу: создать подлинно народную, обращенную ко всему народу и отражающую его интересы, культуру. И эта задача потребовала поиска путей сближения, расширения и многосторонних связей, активной разработки первоисточников народного творчества.

В 20-е годы в советской песне с известной ригористичностью решалась проблема музыкального языка. В стремлении выработать самостоятельный интонационный стиль, песня отгораживалась от фольклорных истоков, которые тогда считались, в духе вульгарной социологии, закисневшими в своей древности. Песня в стиле народного творчества была в те времена скорее исключением, нежели правилом, и интересные опыты А. Кастальского и отчасти А. Давиденко, направленные на «оживление» крестьянского творчества в современную песенную культуру, по существу, не получили поддержки. Преемственная связь с фольклором тогда проявлялась весьма опосредованно, и чаще всего во внешнем слое выразитель-

ности. Эпоха более внимательного отношения к народным истокам наступила позднее, в 30-е годы, и с особенной отчетливостью в годы Великой Отечественной войны, когда потребность воссоздать облик сражающегося за свободу народа, защищающего свою жизнь, честь и неповторимую духовность, заставила песню искать опору в традиционных формах выражения народно-исторического. Эта тенденция внесла новые моменты в эволюцию песни, изменила ее характер и содержание, начала влиять и на преемственную связь с фольклором, способствуя возрождению его типологических моделей в рамках профессионального искусства.

Взаимоотношения с фольклором в нашей социалистической эпохе определялись не только демократическими традициями русской музыки и национальных музыкальных культур нашей страны, но прежде всего новой культурной концепцией, отражающей новую историческую необходимость и акцентирующей прежде всего требование народности, взаимосвязи с традициями массовой культуры, народного творчества. Не случайно связь с народным превращалась зачастую как оборотная сторона этой концепции в единственный оценочный критерий, когда художественная ценность определялась такими характеристиками: «Композитор использует народную мелодию», «воспроизводит характерные черты народного образа», «воссоздает атмосферу народного музицирования», «отталкивается от жанровых особенностей народной музыки».

Мы можем констатировать, что советская музыкальная культура действительно развивалась под сильным воздействием народных жанров, она черпала и продолжает черпать из народных истоков материал, своеобразие, эмоциональный строй, образно-тематические типы и т. д. В общен историческом плане социалистическая культурная концепция играла и продолжает играть положительную роль, подстегивая развитие, придавая ему определенную направленность. Эта концепция оказалась особенно плодотворной для развития тех национальных культур, которые до победы Великого Октября не имели профессиональных композиторских школ. Она ориентировала их на использование народного потенциала, на продолжение «фольклорных традиций» в новых исторических условиях. Данная культурная концепция включила в процесс развития музыки социалистического общества необозримое множество истоков. Но ее достоинство заключалось и в том, что, делая упор на доходчивость и необходимость контакта с самым широким слушателем, она поневоле вынужда-

ла композиторов считается с фактором массового восприятия.

Можно назвать большое количество советских композиторов, которые в своем творчестве сознательно ориентировались на продолжение «фольклорной традиции», на культивирование фольклорных типов, стремясь подчеркнуть характерное, острее выявить его, воссоздать его специфические черты, полностью погрузиться в него. Известное сочинение Г. Свиридова «Курские песни» примечательно прежде всего ощущением характера русского мелоса, типа национального музицирования, способностью композитора выявить самую его суть, возродить в перлозданной чистоте как искусство живое, наполненное дыханием современности. В этой музыке раскрывается истинное предназначение фольклора, он выступает в качестве нормы художественного мышления, а не как более или менее удавшаяся стилизация. То же можно сказать и о замечательных сочинениях — хорах а cappella М. Бурханова. Национально-узбекское здесь синтезируется с необычайной для данной национальной культуры формой хорового пения, но сохраняет всю живость и трепетность народного творчества, характерность неповторимых интонационно-жанровых типов, терпкость музыкального языка.

Ценность хоровой сюиты И. Кечекмадзе «Песни старого Тбилиси» заключается прежде всего в том, что в ней уловлен характерный стиль музицирования города, культура которого включает в себя разные традиции. В сочинении И. Кечекмадзе весь этот сплав романтизирован, но обнаруживает живость и естественность языка, сохранившегося не только в образцах старинного искусства, но и в самом климате музицирования, в музыкальной атмосфере Тбилиси. Музыка сюиты фольклорна по своей образности, но она также и плод высокопоэтических обобщений. Эта музыка фольклорна, но отличается от фольклора более утонченной одухотворенностью. В произведении И. Кечекмадзе мы сталкиваемся с тем довольно редким случаем, когда интенсивная работа над исходным материалом отчетливее обозначает его художественную ценность, когда самому фольклору предоставляется счастливая возможность созерцать собственную красоту.

Во всех перечисленных произведениях (их ряд можно было бы продолжить до бесконечности) главный художественный принцип, ориентация на фольклор, не является внешним импульсом, он обнаруживается в духе и материале музыки, в

ее направленности и даже в социально-культурной функции. Если фольклорность не утрачивается, то ее характерность отражает особенности народно-музыкального мышления, органическую взаимосвязь с традициями бытового музицирования. Подобная музыка способна сыграть роль «массового отклика» на определенные события. Кстати, песне это удается чаще всего, она, главным образом, и вовлекает в активное музицирование широкие слушательские массы.

Фольклор постоянно испытывает натиск живого творческого процесса (порою более или менее спокойное к нему отношение сменяется взрывом чрезвычайного к нему интереса), но от него не всегда ждут одного и того же; он может поставлять и сырой материал, и законченные образно-интонационные системы, и отдельные детали или обобщенные закономерности построения музыкальных форм; он может подвергаться легкой ретуши или меняться до неузнаваемости. Лирика или драма, интеллектуальное или эстрадное искусство в нем ищут разное, подходят с разными установками. В том, как преломляется фольклор, играет роль и индивидуальность художника, характерные для него стиль, эмоциональный тонус и внутренний ритм.

Способен ли какой-нибудь из возможных типов претендовать на роль образцового и следует ли его превращать в догму, регламентирующую взаимоотношения композитора с фольклором? Разумеется, нет. Характер этих взаимоотношений определяется опять-таки исторической необходимостью и пафосом творчества. Автоматизация также препятствует подлинно творческому взаимоотношению с фольклором.

Произведения А. Хачатуряна помимо всего прочего примечательны удивительно тонким и универсальным ощущением родного ему армянского фольклора. В музыке замечательного советского композитора многообразно преломляются особенности искусства ашугов, которое приносит свою характерность, свой психологический настрой, понимание жизни и прекрасного. Эта фольклорность возвышается до норм художественного мышления, она (и вполне закономерно) начинает символизировать восточный тип мышления, хотя в ней (и в этом проявляется мировое значение музыки А. Хачатуряна) восточное синтезировано с общеевропейским¹. И хотя очевидно, что преемственная связь искусства А. Хачатуряна с ар-

¹ Об этом в свое время убедительно писали В. Конен, Г. Хубов, Н. Шахназарова и другие.

мянскими истоками в известной мере является образцом, хотя хачатуряновское видение фольклора — одна из самых плотных традиций современной армянской музыки, тем не менее к данному типу несводимы все возможности преломления национальных традиций. Об этом свидетельствуют произведения различных жанров современных армянских композиторов (назовем симфонии Э. Мирзояна и А. Тертеряна, кантато-сценические сочинения Э. Оганесяна, камерные Т. Мансрянского) в них ощущаются и иные пласты национальной культуры, и иные приемы разработки глубинных пластов народного творчества.

Самобытность культуры выявляется не только в специфическом содержании, отражающем неповторимость жизни, психологического склада, особенность мышления локальной социальной среды (допустим, одного какого-либо народа, а не всего человечества, или же европейской культуры в противовес азиатской или американской), но и в специфических выразительных средствах.

С точки зрения культурного обмена специфическое можно рассматривать по-разному: в ряде случаев оно может восприниматься как помеха общению, взаимосвязи и обмену, в других же — становится реальной основой для возбуждения интереса, тем, что хочется узнать, впитать и что дает возможность воспринять незнакомые черты жизни.

Не следует забывать и о том, что в литературе роль национально-характерного иная, чем в видах искусства, не связанных со словом. Для понимания литературы надо быть знакомым с языком, для восприятия других видов искусства определенное значение приобретает знание семантики, различных значений образных обобщений. В музыке же, во-первых, материально-непосредственное ни в каком переводе не нуждается, во-вторых, жанровые и даже интонационные особенности в той или иной степени могут обладать общим значением (например, маршевость, характер которой примерно одинаково осознается во всех европейских культурах). Музыкальный язык не является помехой для восприятия содержания, напротив, он может оказаться весьма привлекательной стороной художественного творения. В известных условиях «специфически непереводаемое» в музыке способно повысить интерес интонационального слушателя, так как в нем находит непосредственное отражение феномен «необычайного». Поэтому

национально-специфическое в определенной мере обуславливает ценность художественного. Культурные взаимоотношения — прежде всего, обмен на почве общей заинтересованности. А приобретают лишь то, чем не располагают. «Другое» художественное явление, «другой» стиль, «другая» культура, «другая» традиция — все эти понятия указывают на то, что взаимосвязываются не идентичные величины, а именно те, которые хотели бы что-то позаимствовать друг от друга, приобрести то, чем собственная культура не обладает.

Когда мы говорим, что М. Мусоргский в определенном плане повлиял на К. Дебюсси, очевидно, что К. Дебюсси заимствовал у русского композитора то, что для французской музыки его времени было не характерным. Когда мы ставим вопрос о прокофьевской традиции в современной музыке, то, несомненно, подразумеваем определенные стилистические черты, появившиеся благодаря открытиям великого советского композитора и вошедшие в разные художественные системы.

Нам остается рассмотреть вопрос о соотношении национально-характерного и интернационального. Вся логика предыдущего изложения убеждает в том, что эти начала не являются взаимоисключающими. Культура может завязывать любые межнациональные связи, впитать в себя огромное количество новых элементов, радикально менять свое лицо, но она при этом не утрачивает свою речь, особый язык, неповторимую интонацию. Иначе она перестает функционировать как нечто самостоятельное, нейтрализуется в рамках иной культуры или в клубке межнациональных связей. Преимущество культуры осуществляется на самых разных её уровнях, но наиболее непосредственно — в особенностях музыкальной речи. Музыкальный язык создан усилиями многих поколений, практически всей историей развития культуры ещё задолго до того, как она осознает свою индивидуальность, особую структуру, свое внутреннее единство.

Музыкальный язык Д. Шостаковича при всем его своеобразии и неповторимой ладово-интонационной структуре подпитывается развитием трех главных направлений русской музыки: М. Глинка и П. Чайковского, особенно акцентируется психологизм последнего; А. Даргомыжского и М. Мусоргского, усиливая драматическую окраску интонации, моменты пародирования и образительности, самого тематизма и наконец песен революции и гражданской войны, формировавшихся в

быту, в атмосфере самих революционных событий и несущих в себе новый эмоциональный строй осознавшего свою социальную-нравственную миссию человека. Разумеется, эти главные линии дополняются бесчисленным ответвлением как отечественного, так и инонационального происхождения. Однако лексическое разнообразие музыкального языка Д. Шостаковича не ломает единства его «грамматического строя». Изобилие связей именно с национальными традициями вполне ясно. Из множества компонентов возникает новый язык. Он почвен, но свободен от архаизмов, в нем запечатлено дыхание современности. Язык Д. Шостаковича обладает своим ритмом и ладовой структурой, неповторимой лексикой, в нем своеобразно определена «русскость», специфически-национальная преемственность музыкальной речи.

В жилах музыки Р. Щедрина течет русская кровь. Композитор связан с истоками национального музицирования многими зримыми и незримыми каналами. Но динамика становления национального в его музыке обнаруживает последовательность процесса постепенного освобождения от прямых соответствий, перехода от принципа воспроизведения типологической модели к ее созданию. Одна из самых привлекательных черт ранних сочинений Р. Щедрина (Первая симфония, Первый фортепианный концерт, балет «Конек-горбунок») — свобода претворения фольклорного, богатство композиторской изобретательности. В данных сочинениях русское поражает прежде всего свежестью, яркостью национально-своеобразного, достигаемого свободным разворачиванием мелодии, характерностью ритмического начала.

Автор «Поэторин», балета «Анна Каренина», оратории «Ленин в сердце народном» и, в особенности, оперы «Мертвые души» обращается к поистине неисчерпаемому источнику национально-характерного, разговорному языку, улавливая музыку речи, основываясь на ее звуковой, интонационной неповторимости. Для Р. Щедрина эта выразительность речи своего рода модель и ориентир. Он, прежде всего, отталкивается от самого принципа мелодической «подачи» специфической речевой интонации, которая определяет особенности и вокальной, и инструментальной линии. Подобная характерность не только допускает, но и остро нуждается в интенсивных переводческих сообщениях для создания многогранных образов. Поэтому собственно «музыкальная разработка» исходных импульсов не может быть регламентирована какой-либо стилистической нормой

лишь на том основании, что-де, мол, строение данного фольклорного образца не допускает игнорирования его структурных особенностей. И фольклор, если судить по его отдельным, бытующим образцам в отношении речи, — явление вторичное, и использование фольклора отнюдь не обязывает композитора наложить вето на какое-либо творческое намерение или отказаться от сугубо индивидуального «слышания» фольклора. Б. Барток, к примеру, весьма своеобразно воспринимал венгерскую народную музыку в своем, бартоковском, преломлении, в системе своей, бартоковской, интонационности.

Итак, новый подход к решению национально-своеобразного у Р. Щедрина, хотя и связан с принципом ранних его сочинений, тем не менее существенно от него отличается. И отличается огромной свободой именно в создании характерно-инвариантного по отношению к подлинно фольклорному. Поэтому мы имеем право сказать, что одна из главных задач, к решению которой стремится Р. Щедрин, заключается в воплощении национального характера, но цель эта в его сочинениях разных периодов достигается различными возможностями.

Традиции национального музыкального творчества в ранних сочинениях создают надежную опору для поисков, окрыляют фантазию и направляют ее в определенную сторону, в какой-то мере регламентируя «отклонение» от привычного. Выход на более глубинную основу (речь) раскрепощает стиль композитора, сообщает ему многомерность, снимает необходимость «технологической» (но в равной степени и жанровой) регламентации; открывает возможность более точно постигнуть особенности человеческого характера, а следовательно, и поставить более острые нравственные проблемы. Пример тому — «Мертвые души» и, в частности, та линия оперы, которая воплощает тему России, русского народа, тему его страданий и величия, терпения и могущества. Здесь, в этой крестьянской России, речь вновь обретает музыкальность (которой она лишается в чиновничьем аду) и преобразуется в мелодию; мелодия творит мир, заполняет его. И хотя в ней хватает печали, горя и слез, однако ничто не в состоянии заглушить ее звонкость, погасить ее внутренний свет.

Натурально-фольклорное, разумеется, первозданное, свежее, чем «производно-фольклорное», однако в последней звуковая структура в большей мере соответствует общим эстетическим канонам музыкального искусства. «Единичное» в нем

приводится в такое равновесие с «общим», что оказывается способным впитывать обобщенные средства выразительности, берущие начало в других традициях. В свою очередь «неожиданное продолжение» в иной исторической ситуации сподобило изменить взгляд на исходную форму и традицию, создать новое их понимание. Симфония и симфоническое, создание в музыке народов Закавказья опирается не только на опыт европейского и русского симфонизма, но и на опыт, добытый многовековой эволюцией искусства данных народов. Новая историческая необходимость, новые художественные задачи, инерция «местных» художественных форм, своеобразие нравственно-психологических идей обусловили возникновение качественно нового симфонизма, который сохраняет преемственную связь с симфонизмом классическим, но отнюдь не является лишь его периферией и боковой ветвью. Он — сегодняшний день в развитии общечеловеческой симфонической традиции.

Искусство по-своему разрешает вопрос межнациональных контактов, но в современных условиях музыка в большей мере, чем когда-либо, не в состоянии обойтись без них. Поэтому в рамках культуры наряду с национальной традицией возникает и традиция интернациональных связей, формируется своего рода установка на интернациональное, точка зрения на степень его близости или чуждости, на те или иные его особенности. При этом интернациональная линия содержит в себе возможности постоянного расширения стиля вплоть до ломки его единства и возникновения нового синтеза. В периоды подъема общественного движения развитие жанра революционных песен получало мощный стимул. Именно в подобных ситуациях происходил контакт интернациональной революционной песни с местными традициями, процесс интенсивного отбора и кристаллизации жанрово-интонационных и образных особенностей, исполнительской манеры. Современное песенное движение в разных странах учитывает этот опыт. Так называемые песни протеста — одно из примечательных доказательств преемственности песенных традиций, хотя сами по себе они отнюдь не автоматически обеспечивают стилистическое единство традиций разных национальностей.

Восточная музыка сохранила значение ритмометрической динамики как одного из главных формообразующих признаков. Европейская музыка шла к открытию этого признака своим путем, ища средства для решения собственных худо-

жественных задач. Но, несомненно, что на определенном этапе развития европейская музыка проявляет огромный интерес к восточной традиции, берет ее на вооружение. Именно в восточной традиции европейская музыка должна была заново ощутить значение исполнительской интонации в создании музыкальной ткани, резко очерченной акустической индивидуальности звукового мира.

С другой стороны, трудно переоценить значение европейского для становления неевропейских музыкальных культур. Известно, что интонационная лексика и арсенал композиционных приемов (логика средств развития) при всей своей взаимосвязанности — самостоятельные стороны художественного мышления, и их формирование может корректироваться различными факторами. Тематизм, в основе которого лежит трезвучие (характерный для Л. Бетховена, а шире — для всей немецкой музыки) относительно легко преодолевается в национальных школах, принципы симфонизма способствуют раскрепощению собственной интонационной мысли, заставляя ее продуцировать согласно новым закономерностям разработки материала (мотивная техника с характерным варьированием, дроблением и объединением, гармоническими и ритмическими смещениями и т. д.). Достаточно, например, вспомнить произведения К. Караева, в которых причудливо соединяются нормы азербайджанской народной музыки и принципы психологического симфонизма Д. Шостаковича, со столь свойственной ему экспрессивней тематической линии, многомерностью интонационных сопоставлений.

Многонациональные культурные связи несомненно интенсифицируют процесс обмена опытом, и то новое, что доказало свою художественную эффективность, привлекает внимание и начинает усваиваться в рамках иной национальной традиции. Однако сила традиции в том и заключается, что она приноравливается к усвоенным художественным формам и еще в большей мере приноравливает их к себе, взрывая их изнутри, меняя и преобразуя.

Опыт истории убеждает, что любая культура сама решает вопрос о том, в какой мере приемлем для нее интонационный опыт. Джаз — искусство негров, он принял участие в формировании современной американской культуры и примерно с 20-х годов его влияние распространилось также и на европейскую культуру и музыку. Весьма плодотворной оказалась встреча симфонизма с культурой восточных народов. Надежный путь этому типу мышления проложил А. Ха-

чатурьях, много нового возникает также в музыке К. Карасава, Ф. Амирова и других.

Любая концепция культуры пристрастна. Она руководствуется своими интересами и своим пониманием художественского процесса, она прежде всего ищет средства для их решения. Ее контакты с традициями или инонациональным опытом обусловлены ее ориентированием. Характерное для нее понимание ценностей в какой-то мере обуславливается практическими соображениями, стремлением с максимальным эффектом использовать существующие возможности. Однако культурная концепция может сыграть определенную роль в самой практической деятельности, определить уровень освоения опыта, характер преемственности. Ориентализм Ф. Давида, К. Сен-Санса и О. Мессиана — принципиально разные уровни усвоения опыта восточных народов, и зависит это не только от дарования того или иного композитора, но и от культурной концепции, которая определяет его отношение к восточному. Широта кругозора непосредственно влияет на способность самой культуры делать практические шаги, направленные на сближение с инонациональными культурами. Культурная концепция может ратовать за такой путь развития или же препятствовать ему, оправдывая свою позицию желанием защитить чистоту либо, напротив, борьбой за многогранность.

Как понимать «испанские» увертюры М. Глинки? Принадлежат ли они в какой-то мере испанской культуре, поскольку испанский материал в них используется и разрабатывается с достаточным художественным тактом? Или же испанские увертюры — это только русские сочинения, поскольку М. Глинка — русский композитор? Быть может, на данный вопрос (а порою обсуждается и он) найдется более изощренный ответ, согласно которому испанский материал в увертюрах разрабатывается в согласии с принципами русского симфонического мышления? Но, право же, отметить такие специфические особенности «национального симфонического мышления», дело отнюдь не простое. Гораздо проще указать на их происхождение в лоне определенной национальной культуры и намного сложнее настаивать на их принадлежности только ей.

Подобные художественные творения, в которых синтезируются разные культурные традиции, примечательны тем, что они могут стать достоянием музыки разных националь-

ных школ. М. Глинка, согласно свидетельству выдающихся испанских музыкантов, повлиял на становление испанской музыкальной культуры, его опыт учтен, собственно, испанскими композиторами¹. Что касается русской музыки, то увертюры М. Глинки реализовали её интерес к Испании, заложили основы «музыкального восприятия» этой страны, создали своего рода «испанскую традицию» русской музыки. И линия Испании в той или иной мере проходит через творчество А. Даргомыжского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, Д. Шостаковича и Р. Шедрина. Кстати, в «Испанских песнях» Д. Шостаковича музыка сохраняет черты его индивидуального стиля, хотя здесь точно выражен и локальный колорит.

Наивно считать, что характерность инонациональной интонации разрушает единство национального стиля. М. Равель — истинно французский композитор. Но и в Болеро, и в «Мадагаскарских песнях», и в Концерте для фортепиано G-dur использованные им инонациональные фольклорные истоки сохраняют характерный аромат. Таков и И. Стравинский во всем своем творчестве, так как любые стилистические особенности его сочинений «заквашены» на русской ритмической характерности и свойственной ей переменности лада. Широта кругозора — качество, которое приобретает тесными контактами с разными культурными традициями, и за это качество следует бороться.

Разумеется, синтез в какой-то мере и компромисс — при ассимиляции инонациональных особенностей, принципов мышления, некоторые исконные черты могут быть утрачены. Но в данном случае инонациональная традиция (опирающаяся на свой художественной авторитет) может играть роль катализатора процессов, которые неминуемо рано или поздно произошли бы. Так, тесное общение с европейской музыкой обусловило переход ряда восточных культур к темперированному строю, ограничило или совсем изгнало импровизацию как формообразующий момент творчества. Европейская музыка привнесла в них свое понимание симметрии, основанной на репризности форм и т. д. Все это, действительно, быть может, в какой-то мере обесцвечивало самобытную красочность музыки Востока. В Грузии, например,

¹ См. об этом в кн.: Фальс Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971, с. 58, 59 и Кюн Ц. Избр. статьи. Л., 1952, с. 422—425.

присходил процесс искусственного «охлаждения» энергии полифонических построений, гомофонизация фактуры. Гармонические самобытные структуры также подвергались опрощению. Культура обрела несвойственную ей ранее многогранность. На более высокой ступени развития она преодолела робость в отношении собственной самобытности, начала конструктивно относиться к национальным средствам, уже не посягая на его автономность, а с другой стороны, предоставляя национальным традициям возможность естественного вхождения в национальную почву.

В этом смысле символичен путь развития одного из главных мотивов Четвертой симфонии Г. Канчели. Возникнув в движении параллельных секст, он по эмоционально-интонационному облику напоминает «лютневую музыку» и ассоциируется с музыкой эпохи Микеланджело, памяти которого и посвящена симфония. Несмотря на самобытность, эта музыка ведет родословную от той ветви грузинского городского фольклора, в котором на определенном историческом этапе сказалось влияние итальянской музыки. Г. Канчели возвращает ей национальную характерность; возвышая стилистически, он высвобождает ее от какого-либо налета «бытовой эмоциональности». И если бы «лютневая музыка» его симфонии органически не выросла из своего звукового окружения, ее можно было бы вполне принять за цитату.

Однако примечательно, что именно в «недрах лютневой музыки» возникает мотив, который имеет принципиальное значение в дальнейшем образном развитии. Этот мотив словно идет от самых глубинных пластов народного творчества, отличается яркой национальной характерностью. Его роль символична для понимания одного из путей становления национальных культурных ценностей, он словно указывает на расширение жанрово-интонационного кругозора культуры как на условие более убедительного выявления национально-характерных пластов и постижения их истинного эстетического значения.

Каждая культура имеет свой характер и свою структуру, определенные формы, в которых материализуется ее самостоятельность. Она обладает чувством психологического барьера между «своим» и «чуждым», несколько настороженно относясь к самой перспективе ассимиляции инонационального. И в данном вопросе следует руководствоваться историческо-художественной установкой, соотносываться с истори-

ческой необходимостью, а не с предвзятой идеей, заранее предрекающей нивелирование «своего» или полное разобщение с интернациональным. Весь исторический опыт музыки убеждает, что преемственная связь между отдаленными и сво-ства — путь плодотворный.

Когда мы говорим о единстве мировой культуры (четко отграничивая данное понятие от «антикультуры», «псевдокультуры», «субкультуры» и т. д.), то имеем в виду единство принципиальное, а не фактическое, так как для достижения последнего предстоит еще долгая борьба. Осуществлению этого препятствуют многие как объективные, так и субъективные факторы, социально-политические, идейно-психологические. Иногда эти трудности возникают и из-за географических обстоятельств, и из-за отсутствия элементарных контактов между пространственно отдаленными цивилизациями. Культурное единение осуществляется в процессе урегулирования более глобальных социально-политических задач. Но одновременно этим культурное единение — результат осознания внутренней необходимости расширения преемственных связей, понимания пафоса будущего общечеловеческой культуры.

ИНТЕРВЬЮ

■

Вопрос: Нас очень интересует Ваше мнение по поводу того, как изменилось понимание национального и Вашем представлении и представлении Ваших коллег, скажем, с конца 50-х годов?

Караев: В последние 10—15 лет эта проблема, действительно, привлекает особое внимание, в частности музыковедов, которые анализируют и обобщают то, что происходит в композиторском творчестве. В сущности говоря, каждый период вносит что-то новое в понимание национальной специфики музыки. На нашей памяти еще такое представление о национальном, когда оно практически отождествлялось с фольклорным. Национальное предполагало довольно пассивное использование фольклора, то есть композиторы неизменно включали в свой музыкальный «словарь» фольклорные цитаты, отдельные интонационные обороты, элементы модальных структур, обусловленных спецификой национального ладового мышления, ритмические особенности; наконец, непосредственное воздействие фольклорных традиций могло обнаруживаться и в способах изложения материала, скажем, преобладании отчеканенных, строго организованных структур или, наоборот, свободных, разворачивающихся мягко, без резких граней.

Критерий фольклорности, который служил в определенный период единственным признаком народности, не следует осуждать. И сегодня есть композиторы, которым близок именно этот путь, и целые композиторские школы, в которых господствует особый тип музыкального мышления и связи композиторского творчества с народным, вернее, с национальной традицией. Однако очевидно также, что с течением времени

метод, при котором музыкальная ткань как бы «нашпигована» заставшими цитатами, почти неизменными структурами, стал наков национального.

Думаю, что мне никогда не была близка позиция и принципы, о которых только что шла речь, даже на самом раннем видуальной особенности. Вместе с тем за последние 10—15 лет азербайджанский композитор. Мне говорили, что даже в произведениях, которые не имели никакого отношения к азербайджанской музыке, например, в балете «Тропой грома» чувствуется некий дух, «дыхание» музыки азербайджанской. Меня спрашивают: «Как я этого добиваюсь?» Я чаще всего отвечаю, что никогда не сажусь за работу, заранее поставив перед собой задачу быть азербайджанским композитором. Все дело в том, что ты генетически принадлежишь своему народу, связан с его историей, его природой, языком, несешь в себе черты национального характера — темперамент, непосредственную эмоциональность, открытость или, наоборот, замкнутость, сдержанность или приверженность к лирическому созерцанию или же героической действительности. Кроме того, каждый народ занимается своим трудом, скажем, один выращивал хлеб, другой — хлопок, третий — чай. По-видимому, форма труда также накладывала и какой-то мере отпечаток на характер, вернее, способ мышления. И все через множество опосредованных звеньев, в той или иной форме находят свое выражение в творчестве композитора.

Некоторые музыковеды все еще очень удивляются тем, чтобы «выудить» из музыкального «кожуха» мелкую примету внешней национальной определенности стиля композитора, которые, в сущности, ничего не решают. Словно и рядом пойти такие «юридические доказательства» трудно, но nevertheless истинное восприятие слушателя — устанавливает эти трудно подлающиеся формулировке признаки, характеризующие ту или иную национальную культуру.

Вопрос: Видимо, можно утверждать, что композитор вырастает на конкретной национальной почве, на этой почве вырабатывается его индивидуальный музыкальный стиль. И в той мере, в какой эта индивидуальность проявляется в его произведениях, он остается всегда национальным композитором.

Караев: Да, именно это я и имел в виду. Сохраняя собственную индивидуальность, композитор представляет национальную культуру своего народа, даже обращаясь к любой интонационной теме.

Вопрос: Хотелось бы кое-что уточнить в развитии сказанного. Вы говорили, что далеки от сознательного заимствования фольклорных элементов. Но не отрицаете ли Вы того, что — пусть бессознательно — впитали в себя чисто музыкальные закономерности, свойственные культуре вашего народа, и они в той или иной степени непременно обнаружат себя? Поэтому, может быть, неправы те музыковеды, которые стремятся вылавливать внешние приметы, но, думается, углубленный и серьезный анализ обнаружит связи не отдельных интонаций и ритмов или строгую ладовость, а более общих закономерностей Вашего стиля и национальной музыки.

Караев: Да, конечно. Мне бы только хотелось особенно подчеркнуть, что, как Вы правильно сказали, эта связь возникает неосознанно. И еще одно. Музыковед, который стремится выявить эти общие принципы и закономерности национального, должен очень хорошо знать творчество народа, к которому принадлежит анализируемый им автор. И, конечно, он должен владеть арсеналом средств современной техники и ориентироваться в ней не хуже автора. К сожалению, это далеко не всегда так. Я имею в виду не только технику. Зачастую слишком подчеркивая роль технологии, мы вводим многих в заблуждение, может быть, даже своих оппонентов. Заблуждение, выгодное для них и вредное для нас! И начинаются охи и вздохи по поводу чрезмерного увлечения технологией, исчезновения национального, по поводу рамок и ограничений, которые ставит та или иная техника и т. д. Что касается рамок, то надо сказать, что вообще не может быть искусства вне ограничений. Иначе это было бы не искусство, а хаос и анархия. Разве баховская полифония — это не рамки? А строгий контрапункт — это не рамки? А гармония Дебюсси — это не рамки? Повторяю, слово «рамки» может быть, не совсем удачное, но я имею в виду прежде всего определенные законы, которым надо следовать, которые допускают что-то и что-то отвергают. Это и есть искусство.

Вопрос: Влияет ли на понимание собственной национальной традиции, на ее претворение широта культурного, творческого кругозора?

Караев: Широта взглядов, попросту говоря, обширность знаний, культура, вкус имеют огромное значение. Ведь подра-

зумеется, что консерваторская программа вроде бы предусматривает подготовку молодого композитора, владеющего необходимым минимумом знаний и навыков. К сожалению, на деле это не всегда так. И тем композиторам, которые не стремятся сразу же «выбить» из своих знаний практические выгоды, а понимают, что им еще многого не хватает, — таким композиторам приходится после окончания учебы начинать очень многое сначала. Видимо, виноваты и программы, во многом устаревшие, а может быть, и часть педагогов не только по композиции, но и по смежным, очень важным предметам (полифонии, инструментовке, гармонии). Когда своеобразие дарования молодого композитора обнаруживается уже на студенческой скамье, он начинает бунтовать, протестовать против того, что ему преподается, и преподаватели теряются: если молодого музыканта заставить делать то, что они требуют, то их, возможно, сочтут за консерваторов; если же предоставить полную свободу действий, то можно пойти на поводу у студента. Вот в какое положение попадают иные педагоги. Я думаю, все студенты должны обязательно знать основы, на которых строится музыкальное искусство. Студент может делать то, что хочет, только в том случае, если он уже практически овладел основами классической музыки. Настоящему композитору надо знать все, а не только опыт последних тридцати лет. Скажем, проблема изучения серийной техники в классе сочинения. Если Вы имеете дело с незрелым студентом, то знакомство с серийной техникой приведет к тому, что он становится неуправляемым, но в моей практике бывали студенты, которым я уже на третьем-четвертом курсе объяснял серийную технику и раскрывал ее возможности. Причем, студент мог заслужить такое право только в том случае, если, пользуясь серийной техникой, он в первых же упражнениях обнаруживал собственное «я», а не злоупотреблял техникой для оригинальничанья и маскировки своей незрелости. За несколько десятилетий из моего класса выпускано более семидесяти человек, а к современной технике XX века (например, двенадцатитоновой серийной технике) мы подошли не более чем в восьми-десяти случаях (на третьем курсе). А бывало и так, что по окончании консерватории студент посещал еще дополнительные занятия в пределах курса. Такая пирантура — стажировки, скажем, в течение двух лет. Такая связь с педагогом — очень полезное и нужное дело. Ведь студент часто не порывает со своим педагогом. И я тесно связан со своими бывшими студентами.

Вопрос: Как Вы считаете, может ли серийная техника препятствовать проявлению национального своеобразия. Есть ли в виду, в частности, что она основана не на ладовом принципе?

Караев: Абсолютно нет. Почему одна техника должна этому препятствовать, а другая нет? Техника есть только сумма приемов, средств, возможностей, которые используют для достижения определенных целей. Что касается ладового принципа, то я не думаю, что он полностью определяет национальное своеобразие, так как вообще один какой-либо элемент не может определить национальный облик произведения. Так, я, например, могу сказать, что даже некоторые ранние мои сочинения используют только полиладовые элементы. Поэтому никогда нельзя утверждать, что я написал сочинение в том или ином конкретном ладу. Этого не могут доказать даже те, кто любит вылавливать «рыбу», как мы говорили, то есть пытаться определить, откуда взят тот или иной конкретный оборот, а потом искусственно скомпоновать эти наблюдения в обобщения.

Вопрос: В Третьей симфонии они «кидаются» первым делом на ритм?

Караев: Что же им остается делать? В этой симфонии одна часть интонационно тесно связана с ашугской музыкой. Здесь я это сделал искренне, от души, и вместе с тем, конечно, было у меня желание доказать, что, строго придерживаясь двенадцатитоновой техники, возможно написать национальную музыку, а даже не просто национальную, но и специфически ашугскую. Надеюсь, что в какой-то степени мне это удалось.

Вопрос: Вы очень интересно и, кажется, верно говорили о том, что мышление национальное. Разделяется ли Вашими азербайджанскими коллегами подобная точка зрения?

Караев: Не всеми. Было бы очень скучно, если бы господствовала в музыке только одна точка зрения. Именно тогда всегда сталкиваются разные взгляды, разные принципы в сочинении, и рождается что-то новое. Одна точка зрения на другой иначе. Все, что я говорил, я абсолютно уверенно высказываю, это моя личная позиция, я ее все время отстаиваю. И вроде по некоторым итогам, которые сейчас можно подвести, я не очень ошибся.

Вопрос: Как Вы считаете, связано ли различие между Вами и Вашими коллегами с возрастным принципом?

Караев: Представьте себе, что некоторые музыканты, поэты, журналисты, работающие в области творческой формы энтормы и не совсем молодые, которые выжили, и не выжили с такой точкой зрения. Я не сержусь, что существует барьер между поколениями.

Вопрос: Имеет ли значение для формирования взгляда на понимание национального опыта классиков XX века? Кто сыграл наиболее значительную роль в Вашей биографии и, может быть, в азербайджанской музыке?

Караев: Часто говорят, что при моем участии в Азербайджане создавалась национальная композиторская школа. Если Вы меня спросите о генетических корнях этой школы, я назову два имени. Прежде всего, это Узнер Гаджибеков — первый азербайджанский композитор-профессионал, музыкант, который всегда был первым, за что бы он ни брался. Ему пришлось впервые решать труднейшие задачи и творческие, и организационные. Он первым творчески и теоретически обосновал значение ладовых закономерностей народной и профессиональной азербайджанской музыки. Основы профессионального образования, основы профессиональной деятельности — все это заложено У. Гаджибековым. Второй — это Д. Д. Шостакович, который был моим педагогом и, естественно, сыграл колоссальную роль в формировании моей личности. Об этом я не раз писал и говорил. Многими особенностями — и как человек, и как композитор — Д. Шостакович близок мне. Я к нему тянулся с детства. Воздействие Д. Шостаковича-композитора на многих азербайджанских композиторов очевидно. Оно сказывается даже в такой детали, как графический облик партитур. Для Шостаковича характерно, например, писать крупные длительности, резкое сочетание собственной метроритмической конструкции с ритмическим многообразием и богатством безразличных тем. В его партитурах нет безразличных, безразличных тем. Даже те из них, которые в данный момент не являются ведущими, скажем, сопровождающие гармонические эпизоды четырех валторн, являются тем, что эти четыре валторны можно прослушать отдельно, как самостоятельный эпизод, они живут своей жизнью. В результате создается «шумелющийся», звучащий фон.

Итак, У. Гаджибеков и Д. Шостакович — два классика, которых я должен назвать в первую очередь, говоря о формировании азербайджанской композиторской школы.

Но было бы, конечно, неверно, если бы я ограничился только этими именами. Величайшие богатства, накопленные классиками и западной, и русской, и советской музыки, опыт национальных культур других братских республик и, конечно же, то, что делается сегодня во всем мире, не должно проходить мимо настоящего музыканта. Без знания всего этого нельзя представить создателя современной музыки — ни исполнителя, ни композитора. Надо, чтобы в доме все окна было широко распахнуто, но в то же время не гулял сквозняк.

Я, естественно, обращаюсь невольно к своему педагогическому опыту. Порой специально нацеливаешь студента: «Ты сейчас находишься на таком этапе, когда тебе нужно тщательно изучить Бартока. Оставь все и посмотри внимательно его произведения». Я считаю, что разжевывать самому и преподносить в готовом виде студенту, пользуясь совместным прослушиванием пластинок, как это иногда делается в композиторских классах, не дело. Студент должен сам во всем разобраться. Однако его нельзя и полностью предоставлять самому себе, потому что иначе он просто прослушает дома необходимые пластинки и скажет: «Я эту музыку изучил». Вообще с пластинками нужно быть очень осторожным. Принцип ознакомления с новыми сочинениями у нас в классе (это идет от Д. Шостаковича) таков: в первую очередь посмотреть ноты, постараться их услышать внутренним слухом без всяких вспомогательных средств, даже без рояля. Если это очень трудно, то можно прибегнуть к помощи инструмента. Затем постараться сыграть произведение на рояле, и только после этого, когда студент уже знает, что заключено в нотах, слушать пластинки. Во-первых, слушание пластинок, несмотря на всю огромную пользу (а оно, конечно, приносит неизмеримую пользу), имеет и обратную сторону. Даже самая лучшая квадрофоническая аппаратура по своим акустическим свойствам не может заменить Большой зал консерватории. При воспроизведении аппаратурой многое искажается, потому что нарушается естественное звучание, характерное для концертного зала. С помощью аппаратуры «вытягиваются» те или иные голоса, пласты и т. д. Все это может очень подвести композитора, который знакомится с партитурой только по пластинкам. И пластинка, и запись — это лишь вспомогательный чертеж, это монохромная репродукция с цветной картины: она, конечно, дает возможность познакомиться с оригиналом, но, если не видеть оригинала, можно остаться в глубочайшем заблуждении по поводу того, что в

действительности представляет собой картина. Кроме того, пластинка культивирует и пассивность восприятия, своеобразное иждивенчество. Пускают пластинку, своеобычные слушатели покуривают, разговаривают и думают, что слушают музыку. Музыку сыграть надо, почувствовать ее пальцами и слухом через клавиатуру и, конечно, концертный зал. А пластинка — это вспомогательный, переходный этап. На меня, может быть, обидится фирма «Мелодия», которой мы все очень многим обязаны — и композиторы, и исполнители, — но мне кажется, что не стоит многого ожидать от записи и ориентироваться только на нее.

Вопрос: Как Вы думаете, какую роль могли сыграть контакты между республиками в эволюционном развитии азербайджанской музыки от У. Гаджибекова до, скажем, нынешнего ее состояния? И можно ли было бы сказать о преобладающем влиянии музыки той или иной республики или отдельных творческих фигур?

Караев: Сегодня можно говорить об известной равномерности развития национальных культур. А каких-нибудь восемь-десять лет назад диапазон различий был еще очень велик. Поэтому, скажем, уровень профессионального музыкального развития одной из республик мог быть выше или ниже другой в силу целого ряда обстоятельств (и исторически сложившихся, и конкретных), например, в зависимости от того, сколько музыкантов училось в столичных консерваториях, кто преподавал на местах, как создавались первые сочинения.

К сожалению, подлинный взаимообмен подменялся иногда творческим иждивенчеством; сейчас же мы уже вправе говорить о действительном обмене опытом, взаимодействии культур, осознанном или неосознанном. Кстати, я не согласен с тем, что что-то найденное, скажем, композиторами Грузии, Армении, Эстонии, должен сразу же взять себе на вооружение, например, Казахстан. Это поверхностный подход к творческим проблемам. Надо обязательно знать все, но отбирать лишь то, что более всего подходит к традициям и задачам собственной культуры.

Вопрос: Какую роль в этом процессе играют пленумы композиторов, все те формы творческого общения, которые рождены нашей социалистической культурой?

Караев: Пропаганда и повседневный обмен отстают от организованных сверху мероприятий. Скажем, в программах симфонических концертов, радиопередач много материала из других республик. Но, может быть, это можно делать более

целестремленно, планомерно и не в праздничной, а в повседневной жизни. Конечно, толчком являются пленумы, без которых не может обойтись ни одна творческая организация. Не только художники организуют выставки, но и композиторы устраивают серии концертов.

Вопрос: А если говорить о влиянии отдельных композиторов? Скажем, известно огромное воздействие Хачатуряна на музыку Армении; а сыграл ли он особую роль в эволюционном процессе развития других братских республик?

Караев: Даже если иметь в виду и менее значительные фигуры, то и они оказывают влияние. О Хачатуряне же разговор особый. Он прежде всего композитор не только армянский. Он принадлежит всему Закавказью, музыка которого ему очень многим обязана. Роль его трудно переоценить. Я ему говорил: «Ты, как Петр I, открыл закавказской музыке окно в Европу». Где искать это окно и в какую страну Европы, уже не так важно. Он первый, даже в ранних сочинениях 30-х годов, как и в произведениях самого высокого творческого накала, сумел соединить информацию, которую мы тогда имели о мировой музыке, с национальной музыкой — и армянской, в первую очередь, и музыкой народов Закавказья. Ведь недаром он ушел из этого мира со званием народного артиста трех республик Закавказья. Это есть дань уважения к нему. А. Хачатурян — фигура великая.

Вопрос: Как, с вашей точки зрения, развиваются различные жанры азербайджанской музыки? Есть ли жанры, которые лидируют или отстают и по каким причинам?

Караев: Вообще, как свидетельствует исторический опыт, чаще всего развивается вначале песенное, оперное, симфоническое творчество, а за ним следом идут остальные жанры, и обогащая их и обогащаясь сами. Если иметь в виду сегодняшнее положение в Азербайджане, там интерес к тому или иному жанру вспыхивает, к сожалению, в связи с возникновением квалифицированного исполнительского коллектива. Вдруг появляется великолепный камерный оркестр, которому немного уступает симфонический, и композиторы перестают писать для симфонического оркестра. Такого рода обстоятельствами часто диктуется жанровый интерес. Возьмите, например, балеты и оперы. Опер в Азербайджане пишется меньше, а балетов больше, потому что под руководством одной дирекции две области музыкально-сценического искусства находятся на совершенно различных уровнях. Оперная гораздо больше отстает от балетной. А азербай-

джанский балет имеет резервы огромные. Так, у меня была возможность работать со многими балетмейстерами, но сейчас могу с абсолютной уверенностью поручить Р. Ахундовой. М. Мамедову сценическое воплощение поручить Р. Ахундовой поставлены две новые редакции балетов моих балетов. Ими «Тропюю грома», и оба балета очень выиграли. Сейчас я думаю создание третьего балета, и первое его исполнение будет в Баку, где есть великолепные мастера.

Вопрос: Можно ли сделать вывод, что в Азербайджане более активно развивается балет?

Караяев: Да, балетное творчество достигает больших высот, чем оперное. Пишутся и оперы, но я пока не могу утверждать, что они оказывают решающее влияние на нашу музыкальную культуру. Это плохо, нарушается равновесие.

Вопрос: Может быть, причина и в том, что в опере назрела необходимость реформ?

Караяев: Абсолютно верно. Балет в известном смысле более абстрактен, он освобожден от слова, формирующего мысль. Мысль здесь реализуется через пластичность, поэтому открывается и больше возможностей для поисков. В оперном же искусстве сложнее. Мы знаем, что в Москве Р. Щедрин, А. Холминов очень интересно работают именно в оперном жанре. Подобного рода поиски и достижения надо всемерно поддерживать и поощрять, создавая все условия для успешной работы. Моя мысль заключается в том, что оперный театр не должен идти только на поводу у новаций, возникающих в драматическом театре. Бесспорно, какие-то приемы могут быть заимствованы, но отнюдь не все. Я, например, представляю оперу с использованием современной техники, в которой один герой показан в трех образах и все три могут встретиться одновременно. Так я задумал в свое время оперу «В снегах Килиманджаро». Герой оперы представлял в трех образах: в момент свершения действия, когда он погибает от заражения крови. Другой — тот, каким он хотел быть, баба от заражения крови. Другой — тот, каким он был в прошлом. Меня натолкнул на такой замысел именно Хемингуэй. Но проблема оказалась столь трудной с точки зрения чисто технической, что я бросил работу. А ведь можно было бы это сделать. Сейчас создаю новую редакцию оперы «Нежность» — изменяю ее вокальные средства, даже характер исполнительницы. Я наконец-то нашел подходящую исполнительницу.

Вопрос: Как, с вашей точки зрения, обстоит дело с музыкой для масс, быта вообще и в Азербайджане, в частности?

Караев: Я не против эстрады. Эстрада жизнеспособный и нужный, полезный в идейном и чисто творческом отношении жанр. Эстрадной музыке предоставляется возможность использовать каналы массовой информации и потому она обладает особыми возможностями воздействия на широчайшие массы людей, формирования их эстетических вкусов. Именно поэтому необходимо в этой области сохранять высокое эстетическое качество. Вот по поводу качества можно было бы высказать немало пожеланий. И в центре, и на периферии редко встречаешься с эстрадной музыкой подлинно художественного вкуса. Я считаю, что если артисты эстрадной самодеятельности извлекают материальную пользу из своих занятий искусством, то они перестают быть представителями самодеятельности. Например, если инженер оставляет свою специальность и становится артистом или композитором, он претендует на то, чтобы быть профессионалом. И никаких скидок ему быть не должно. Он может быть человек одаренный, но профессионал плохой. Мы знаем другие примеры, скажем, в Азербайджане. Например, Ф. Амиров, Д. Джангиров — это композиторы, пришедшие из самодеятельности. Любителями были вначале и другие композиторы, известные сейчас всей стране. Но они прошли большой путь, они постоянно учились, напряженно работали над собой.

Одно дело развязать инициативу масс, дать простор их творческой фантазии, возможность свободное от работы время посвятить любимому делу для себя и, может быть, даже для других (самодеятельные конкурсы, грандиозные просмотры), другое дело — претендовать на профессионализм, не имея на то никаких оснований. Я порой диву даюсь, сколько фамилий посредственных исполнителей звучит в эфире; ведь тем самым они выступают в качестве идейно-художественных воспитателей миллионов советских людей, тогда как сами еще нуждаются в профессиональном и эстетическом воспитании. Особенно недопустимо, когда при этом затрагиваются темы высокого гражданского, политического накала, например, о победе, о Великой Отечественной войне. И, к сожалению, нередко даже профессионалы идут на поводу массовой продукции и опускаются до нее. Возникает замкнутый круг, обратная связь. Но я верю, что в конце концов все это кончится. Ведь есть второй закон термодинамики, по которому закрытая система внутри себя долго выдержать не может и приходит к саморазрушению.

Вопрос: Как, с вашей точки зрения, в современной русской музыке изменилось представление о национальном? Я имею в виду и Ваше личное композиторское представление, от Первой симфонии и оперы «Не только любовь».

Щедрин: Понятие национального, которое всегда присутствует в музыке, тем не менее, на мой личный взгляд, не так просто определимо и, что самое главное, не так просто прокладываются границы между национальным и интернациональным. Многие охотники брались за то, чтобы проложить эту границу, как когда-то Николай I царственным перстом проложил по карте прямую дорогу между Москвой и Петербургом. В отличие от железной дороги, время всегда превращало прямую границу между национальным и интернациональным в более извилистые, зачастую нелегко улавливаемые, полукруглые, овальные, «пунктирные» линии, штрихи, секции, как хотите их назовите, тут любое слово подойдет. Несмотря на эту оговорку, которую я решил сделать, я принимаю ваш вопрос и попытаюсь выразить нынешнее отношение к национальному и мое лично, и, рискуя, композиторов моего поколения — в том числе не только тех, кто, так сказать, волею судьбы, своего рождения связан с русским национальным мелосом, национальным музыкальным характером, с традициями русской музыки, но и моих коллег из других республик.

Мне думается, что сейчас мы переживаем этап все большего приближения к первоначальному облику вот этой самой данности. Если, скажем, вернуться назад на десятилетия и даже века, можно напомнить, что авторы первых сборников

народных песен — Прач, Трутовский и другие — вводили, «втискивали» мелодику русских народных песен в контекст музыкального мышления немецкой традиции, которое, как мне думается, по своей сущности вертикально. Я не специалист-теоретик, но тем не менее мог бы привести примеры, доказывающие эту мысль. Русскую же народную музыку, мне кажется, характеризует горизонтальное мышление. Для наглядности достаточно сравнить, например, русский старинный знаменный распев и немецкий хорал. Поэтому, когда русская мелодия включалась в контекст немецкой системы музыкального гармонического мышления, то происходило отдаление и от самого оригинала, и вообще от национального характера. После этого отношение к национальному пережило длительную эволюцию. Тот период, который Вы имеете в виду, означает своего рода ренессанс, возрождение интереса к русской национальной традиции.

Раньше, в начале 50-х годов, к музыкальному студенчеству мало поступало информации о том, что делалось в то время в современной музыкальной культуре других стран. Когда же эта информация стала поступать, она вызвала ответную и естественную реакцию молодых композиторов, их захлестнули новые впечатления, захватили новые увлечения, радость знакомства, познания, жажда незамедлительного «преломления», приложения и прочее, и прочее.

Думаю поэтому, что от композиторов моего поколения, которые обращались в то «смутное время» непосредственно к истокам фольклора, требовалась определенная смелость. Но была и радость от встречи с тем, что оказывалось свежим, нужным, «незатертым», отвечающим определенным настроениям, взглядам на взаимосвязи личного, индивидуального, ассоциативного.

Сейчас, мне кажется, мы уже подошли к той стадии, когда современная нотация, современные способы интонирования, инструментовки, — я имею в виду колористические возможности оркестра или отдельных инструментов, новые, непривычные способы звукоизвлечения, известные и с блеском освоенные рядом наиболее пытливых виртуозов, солистов оркестра — открывают перед композиторами возможность почти стенографически точно изложить не только, скажем, мелодический рисунок или ритмическое сопровождение, но и малейшие высотные изгибы, изломы (и полутоновые, и четвертитоновые) подголосочных линий, полиладовость, наконец, всю мелизматiku, которой так насыщено народное музициро-

вание. Очень важными мне представляются также тембровые и, если так можно определить, пространственные условия исполнения произведений национального искусства. Мы ведь совсем по-разному воспринимаем даже одно и то же сочинение в зале или на открытом воздухе. Это совершенно различные акустические условия взаимосвязи слушательского интереса и окружающей среды.

Думаю, что (если воспользоваться кинематографическим термином) перенесение натурального звучания народной музыки в «павильон», как происходило прежде, не только изменило, но зачастую и заставило переосмыслить многие традиционные и вместе с тем очень важные для данной музыкальной культуры элементы. Возможности же современной нотации все более приближают нас к тембровому первоисточнику народной традиции. Возможно даже использование народного тембра вместе с современными средствами симфонического оркестра, например, то, что мы называем белым звуком, манеру пения народных хоров, народных певцов, у которых голос не претерпел никаких насильственных консерваторской учебной, не стал «среднеарифметическим» оперным голосом, а сохранил (при всей, может быть, корявости, шероховатости) ту первозданную истинность, которую я лично всегда ценю. Это есть и в разговорной речи, потому что городская речь средней полосы в высшей степени отлична от говора жителей более отдаленных районов. И погружение в, условно говоря, «натуру» доставляет тебе редкие событийные впечатления. Иногда любишь буквально одной фразой: как она сказана, как интонирована, насколько точен и естествен порядок слов. Это и есть традиция, которой пользовались многие и многие поколения.

А теперешняя же городская наша жизнь, чрезвычайно удобная и комфортабельная, чем-то нас все-таки обделяла, унифицировала. Она унифицировала, вероятно, и наши музыкальные традиции благодаря, в частности, тому обилию, океану информации, в который каждый из нас, музыкантов, погружен ежедневно, еженедельно.

Вопрос: Что Вы имели в виду, когда говорили о переносе, пользуясь кинематографическим термином, «натуры» в «павильон» и наоборот?

Щедрин: Я думаю, что сейчас мы стремимся воспринимать фольклор как «натуру», а 20 лет назад хотели перенести эту «натуру» в «павильон». Мы удовлетворялись тем, что все-таки имели это богатство, не затрудняя себя размышлениями о

гом, откуда оно возникло, как его использовать для своих творческих целей. Мы только радовались встрече. А сейчас эта радость стала серьезнее. Рождается множество вопросов и, естественно, такое же множество удачных или неудачных ответов на них. Главное же — отчетливо дает о себе знать потребность познания и встречи с древней традицией своей родной музыкальной культуры в ее максимально естественном, очищенном от всех наслоений виде. Музыка прошла за эти годы огромный путь, и появились возможности точнее выразить сущность самой национальной традиции.

Мне кажется, одним из достижений авангарда, о котором мы все еще продолжаем отзываться так недобро и относиться к нему «подозрительно», следует считать замечательные открытия в области нотации. При помощи новой нотации композиторы гораздо более точно могут фиксировать на бумаге свои мысли. Средства выражения очень и очень обогатились усилиями, я бы сказал, экстремально настроенных наших музыкантов.

Вопрос: Не кажется ли Вам, что современное представление о национальном включает в себя большее количество источников этого национального, чем, скажем, лет 20 назад? Не только древний пласт музыкальной культуры, но — о чем Вы говорили — русская речь в ее различных формах, бытовая интонация и др.?

Щедрик: Вы правы, этой проблемой действительно многие интересуются, может быть, иногда даже чересчур фанатично. Сейчас композиторы используют самые разные возможности для того, чтобы воссоздать традиции народной музыкальной культуры. Я не принадлежу к числу городофобов, но все-таки возникла, формировалась наша музыкальная культура тогда, когда еще и понятия города не существовало. Самые ранние истоки восходят именно к тому историческому периоду, когда существовали еще языческие племена славян. Тогда зарождались и песенность, и танцевальность, и культовость, и прочее, и прочее.

Вопрос: Хотелось бы знать, как Вы сами оцениваете воздействие классиков советской музыки — Прокофьева, Шостаковича — на становление вашей творческой индивидуальности?

Щедрик: Хотели ли мы этого или нет, но, конечно, мы все росли в свете этих двух солнц. Причем, любой из нас мог в определенный этап, период своей жизни быть более подверженным воздействию одного «светила» или другого. Те, ко-

го мы сейчас могли бы назвать «шостаковичанцами», думаю, все равно не избежали, пусть неосознанного, воздействия Прокофьева. То же самое справедливо было бы сказать и наоборот, конечно. Кто-то из ученых заметил, что можно заниматься головной убор, плаш, но силу сухожилтя заниматься невозможно. Так и здесь. Мне кажется, что кое-кто из наших коллег находился иногда под гипнотическим воздействием или Прокофьева, или Шостаковича. Это приносило не только пользу, но и мешало развитию собственного взгляда на мир. Я не хочу называть фамилии, но в кулуарах, которые есть самая большая исповедальня нашей композиторской организации, мы часто такие фамилии называем — иногда с горечью на то, что это влияние чрезмерно, иногда как пример благого развития индивидуальности.

Что касается меня лично, то с Прокофьевым мне не довелось практически встречаться, не считая чисто внешних, общепринятых форм общения. С Шостаковичем же я был знаком и был награжден радостью общения с ним. Он оказал на меня влияние и как личность; под кажущейся оболочкой мягкости и чрезвычайной застенчивости скрывались феноменальная твердость, сила, непреклонность, воля. Мне трудно, естественно, анализировать себя и испытанные мной влияния. Но я вообще сторонник того, чтобы впитывать все, что я слышу в этой жизни, все, что я вижу, я хотел бы, чтобы все это влияло на меня, и рассчитываю на то, что действительно влияет. Поэтому, как я мог пройти мимо впечатлений, в частности, от впервые прослушанных, скажем, Восьмой симфонии, Четвертой симфонии Шостаковича, или Альтовой сонаты, или, скажем, от «Носа», от «Катерины Измайловой?» Мне кажется, что влияние, безусловно, испытал каждый, кто так или иначе соприкоснулся с творчеством Шостаковича.

Тут трудно быть абсолютно точным. Если же говорить о технологической стороне, о композиторской «кухне», то оба композитора, как мне представляется (я понимаю, что могу быть неточным и наверняка поверхностным), по-разному относились к самому смыслу работы с музыкальным материалом. Кошуняченко упрощая, я бы назвал Прокофьева композитором-«деталистом», а Шостаковича — композитором «пространственным». Мне думается (это мои сугубо личные соображения), что для Шостаковича прежде всего играла роль архитекторника воздвигаемого здания, его узловые моменты, кульминации, нагнетания, спады. Тут, как мне кажется, он не обращал внимания на то, из какого «крилика»

строит свое здание, и сила его была в поразительном драматургическом чутье, в пространственно выстроенной конструкции. Поэтому штрих (точнее, мазок, как говорят живописцы) у него чрезвычайно широк, и он не «останавливал мгновения». Каждое мгновение работало на целое. Это один из принципов мышления Шостаковича. А для Прокофьева, наоборот, всегда очень существенна деталь. Ему было чрезвычайно важно, из какого материала он в данный момент «строит», он даже «останавливал» отдельные мгновения, любовался ими; для него имело значение, скажем, что это именно нота *До* или нота *Ре*. Иногда на смене *До* и *Ре* строилось пусть небольшое, но здание, либо часть его. Для Шостаковича же иногда даже проблема *До* или *Ре* не имела решающего значения. Я вспоминаю, как мой учитель Ю. А. Шапорин рассказывал в шутку, что живя до войны в Ленинграде рядом с Дмитрием Дмитриевичем, советовался с ним по поводу инструментовки в ходе работы над новым сочинением. Так, Шапорин спрашивал, например, кому — гобою или кларнету — поручить какую-либо фразу. Шостакович отвечал: «гобою». На следующий день Шапорин приходил вновь и говорил: «А что, если это будет кларнет?». На что Шостакович отвечал: «Очень хорошо, пусть будет кларнет». В третий раз вопрос: «А, может быть, здесь и гобой, и кларнет в унисон?» Шостакович отвечал: «И это хорошо». И здесь не было стремления поскорее отвязаться; для него действительно не имело принципиального значения, у кого прозвучит эта фраза — у гобоя или кларнета, он просто отлично понимал — это не решит исхода «сражения». Я отнюдь не собираюсь утверждать, что для Шостаковича инструментовка не имела значения. Например, побочную партию в первой части Пятой симфонии, где играет, как вы знаете, флейта, без сомнения, он создавал, слыша именно флейту, а не что иное. Таких примеров десятки тысяч. И тем не менее, утрируя эту проблему, намеренно упрощая ее, я все-таки говорю о том, что строительный материал Шостаковича занимал менее.

Вопрос: А что Вы можете сказать о воздействии на Вас таких мастеров XX века, как Стравинский, Хиндемит, Барток, нововенцы? Кто из них ближе всего Вам?

Шедрим: Когда я говорил ранее, что на меня влияло все, что я слышал, я был абсолютно искренен. Конечно, влияние — это одно, а заимствование — другое. Один из наших поэтов сказал: «Если у тебя в кармане одни золотые монеты и ты берешь чужую золотую монету, то никто этого не заметит.

Если же у тебя одни медяки и ты украл золотой, то факт хищения налицо». Мне кажется, что влияние — фактор, не столь существенный и важный. Самое главное для композитора — сила его «внутренней доменной печи», сумеет ли она переплавить воспринятые влияния или нет. Вот что самое важное. В конце концов, возьмите такую колоссальную «доменную печь», как П. И. Чайковский, обладавшую гигантскими энергетическими, как мы сегодня бы сказали, атомными ресурсами. Ведь в ней переплавлены буквально все влияния: и старейшие мастера, предшествовавшие Баху, и Моцарт, и Гретри, и Делиб, и Мейербер, и Глинка, и Даргомыжский. Вообще наши музыковеды часто думают, что они решают самую главную проблему, когда выискивают те или иные влияния. Я встречался (простите за пример из моего творчества) с совершенно натужными попытками соотнести те или иные темы из моих «Прелюдий и фуг» с мелодиями народных песен. Безусловно, можно найти какие-то интонации. Можно найти 25 песен, поставить крестики над нотами и соотнести с той или иной темой. Но во мне лично это не вызвало ни чувства умиления, ни чувства благодарности за проделанную работу. Ей-богу, не это самое важное.

Вопрос: Некоторые композиторы довольно определенно отмечают преимущественное воздействие на них того или иного крупнейшего мастера современной или классической музыки. У Вас нет таких пристрастий?

Щедрин: Я знаю таких людей, которые молятся на Прокофьева или на Шостаковича. Я могу понять и того, и другого. Но если быть совершенно искренним, я бы не решился приписать себя по тому или иному «ведомству». Я не могу сказать, что влияние одного я пережил больше или меньше. Мне помогли оба, так же, как и те зарубежные композиторы, которых вы назвали. Сумел ли я какую-то из этого извлечь пользу личного характера, это уже вопрос иной.

В одном из интервью я вспоминал слова Гете, который говорил о Шекспире: «Все, что до меня — мое». Мне кажется, что это тоже определенный принцип, хотя, может быть, его и припишут по ведомству эклектики. Ну что же, значит, доказательства были недостаточно сильными. Но за подобным творческим принципом может стоять не просто всеядность, а жизнелюбие и интерес к жизни. Как-то за рубежом меня спросили о самом, самом, самом, самом... И я ответил, что самое, самое для меня — это Бах. Я вспоминаю свой же разговор с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Однажды

он спросил меня (это было лет 15—17 тому назад): «Если бы Вам предложили на необитаемый остров взять с собой только одну партитуру, какую бы Вы взяли? Только ответьте сразу, в течение 15 секунд». Я ответил, не задумываясь: «Искусство фуги Баха». Он мне сказал: «Прекрасно, прекрасно». Я его спросил: «А что бы взяли с собой Вы?» Он ответил «Песнь о земле» Малера. Незадолго до его кончины я у него был на даче — в тот день, когда он кончил свой квартет, посвященный С. П. Ширинскому. Я его спросил: «А вы помните наш разговор?» Он ответил: «Помню». «Ну вот, по прошествии стольких лет Вы изменили свою точку зрения?» Он ответил: «Нет, не изменил, я все-таки взял бы «Песнь о земле» Малера. А Вы, изменили?» — спросил Дмитрий Дмитриевич. «Нет, не изменил! Я взял бы «Искусство фуги» Баха». Понимаете? Я несколько отклонился от нашего разговора, но лишь для того, чтобы высказать убеждение: наивысшим достижением за всю историю музыки, той вершиной, которая мало постигаема человеческим взором во всем своем гигантском объеме, остается все-таки Бах. (Я понимаю, что биологически Моцарт был одарен гораздо больше Баха. Биологически. Но поскольку творчество — это многоборье, в нем играют роль многие компоненты. Кстати, Моцарта и играют больше. Восемь с половиной процентов играемой в мире музыки — это сочинения Моцарта. Я думаю, повторю, что биологически он был одарен больше всех великих музыкантов за всю историю нашей земли.)

Если же говорить о других композиторах, то у меня лично в консерваторские годы был период сильного, «взахлеб» увлечения Стравинским. Он для нас открывался с великим запозданием. Мы сразу, в «однодневье» узнали и «Историю солдата», и «Свадебку», и «Каприччио», и «Байку», и «Симфонию псалмов». На нас внезапно обрушился поток своеобразных эмоций нового, непривычного взгляда на экспонирование и развитие музыкального материала, на инструментовку, пропорции, форму, ладо-гармоническую основу, ритм, полиритмику. Я не могу сказать, что потом я разлюбил Стравинского, я по-прежнему его люблю, но «монополюию интереса» разрушили иные увлечения, иные композиторы. И сказав, что эти композиторы не оказали на меня влияния, я, конечно, почувствовал бы прилив истинны. Я (иногда, не боясь упреков во слабости, даже в клеточке, я и пишу) ту истину, что все, что я видел, слышал, читал, чувствовал, дышал, все оказало на меня влияние.

Вопрос: Как Вам представляется в настоящее время ситуация в нашей русской профессиональной музыке? Есть ли жанры, которые как-то особенно развиваются, есть ли отставание в каких-то жанрах?

Шедрик: Во-первых, я не берусь быть верховным судьей или, если хотите, лечащим врачом. С другой же стороны, я всегда скептически относился и продолжаю относиться к тем или иным ламентациям. Например, по поводу кризиса, скажем, в жанре оперы, или в жанре романа, или в жанре стихотворной поэмы. Все время сталкиваешься с дискуссиями на эту тему, как в «Гаргантюа и Пантагрюэль» — тупоголовых и остроголовых. Армии набрасываются друг на друга, одни доказывают, что жанр умирает, другие — что он расцветает. Я не только не принадлежу к участникам подобного рода дискуссий, но считаю, что в искусстве, как и в природе, совершаются те или иные процессы и невозможно выбрать, что лучше — ночь, сумерки, или рассвет. Мне кажется это бессмысленным. Также и в развитии жанров сказывается влияние наиболее сильных творческих личностей. Их интерес к тому или иному жанру пробуждает внимание и менее сильных творческих личностей. Потом появится еще какая-то сильная творческая индивидуальность и обратится к иному жанру — и композиторы начинают энергичнее и плодотворнее работать в другом жанре. Поэтому мне кажется, что положение на сегодняшний день совершенно естественно, развитие идет своим чередом и не требует никаких экстренных и оперативных вмешательств.

Вопрос: Не могли бы Вы сказать, к каким жанрам, с нашей точки зрения, обнаруживается особый интерес?

Шедрик: Я могу импровизировать, но боюсь, что мы придем не к самому правильному выводу. Потому что, к моему сожалению, преобладает ныне интерес к развлекательной музыке, которая для меня имеет второстепенное значение. Для меня искусство — это возможность осмыслить прежде всего свою собственную жизнь, а не развлечение. Конечно, искусство обладает развлекательной функцией, но это его второстепенная, если не третьестепенная функция. На сегодняшний же день эта развлекательная функция выходит на первый план. Винаваты в этом и концертные организации, и радио, и телевидение. Я могу, конечно, понять, что когда человек приходит с работы, он стремится и развлечься, и не всегда готов напряженно думать, делать какие-то выводы, обобщения. Но тут ведь палка о двух концах...

Быть может, я и неправ в этих своих болевых, которые во мне, как в человеке, свою жизнь посвятившему музыке — той, которую мы называем серьезной, вызывает современная ситуация. Возможно, меня осудят те, кто посвятил свою жизнь музыке легкой. Тем не менее, я верю в серьезное творчество, в его высокое предназначение. И трудно скрыть горечь, когда видишь, как суррогатом заполняется то, что в человеке отведено искусству, «зрелищу», как называли это древние. Я думаю, что под «зрелищем» они подразумевали не только развлечение, но и трагедию, и Эсхила, и Аристофана, и Цицерона с его речами, и Праксителя с его скульптурами.

Вопрос: Если еще раз вернуться к затронутому выше вопросу — не кажется ли Вам, что опера все-таки переживает известные трудности, в частности, и с аудиторией?

Щедрин: Мне кажется, что все имеет отношение ко всему, все взаимосвязано, и коль скоро на нашем знамени стоит слово диалектика, то и на такие вещи (на нынешнюю ситуацию в оперном жанре) мы должны смотреть диалектически. Ваш вопрос уже в самой постановке таит в себе тревогу. Действительно, в ряде провинциальных театров положение почти трагическое. Конечно, это проблема. Но тут я вижу очень много причин как творческих, так и организационных. Ну, если начать с организационных причин, то есть, например, с того, что определяется казенным словом «недоукомплектованность оркестра». Ведь это уже неполноценность зрелища. Как можно слушать оперу, когда в оркестре играют два пюльта первых скрипок? Ведь весь оркестровый баланс, естественный для классических опер («Евгений Онегин», например), кощунственно нарушается! И это уже становится антипечатлением. Вообще это любопытная проблема. В прочитанной мною недавно статье Н. В. Гоголя он бьет в набат по поводу того, что публика валит в оперу и не ходит в драматический театр. А мы знаем, что если еще 15—20 лет назад публика не тянулась в драматический театр, то сейчас в любой театр в Ленинграде или в Москве попасть очень трудно.

Вопрос: Не является ли одной из причин проблема репертуара? Сколько, например, художественных открытий дало обращение драматического театра к творчеству такого драматурга, как Брехт?

Щедрин: Ну, самый простой ответ таков: недостаточная взыскательность наших композиторов отягачивает аудиторию,

даже тех, кто не окончательно потерял интерес к опере. (Я не буду называть такого рода сочинения, написанные безответственно, халтурно.) И безусловно, человека, попавшего на неудавшуюся оперу, только народный суд заставит в следующий раз пойти в оперный театр. ...Один зритель из Новосибирска, когда там с треском провалилась моя опера «Не только любовь», сказал: «Я буду лучше царей смотреть в опере, хоть я и член партии, чем вот этих современных ваших колхозниц».

Но в целом все-таки радостные события в оперной сфере за последние годы произошли: открытие Камерного театра, интерес, который вызвал «Нос». Композиторы стали писать для Камерного театра. У нас есть великолепные певцы, заявила о себе целая плеяда молодых артистов Большого театра (назову, к примеру, Александра Ворошило), они с успехом поют и классику, и современные советские сочинения.

Вопрос: Что Вы могли бы сказать по поводу современного понимания национального в украинской музыке? В частности, отношения к фольклору?

Скорик: За последнее время сложилось новое отношение к фольклору. Это свойственно многим культурам Советской страны. Новый подход к фольклору, обращение к тем его образцам и пластам, которые были ранее неизвестны, — и современного народного творчества, и более древнего — все это характерно для музыки советских республик.

Народная культура Украины очень богата. Фольклор многих ее областей до сих пор мало известен композиторам. Так, ими часто использовался только карпатский фольклор определенных районов. Между тем Карпаты заселены представителями самых различных этнических групп. В их культуре много общего и много существенно различного. И это не только в Карпатах.

Мало исследована Волынь и фольклористами, и композиторами, которые обращаются к народному музыкальному творчеству. Или, допустим, то же Подолье, восточные районы Украины и многие другие, в каждой области есть свои особенности, каждая ветвь фольклора привносит живую струю в творческую практику композитора. Фольклор — понятие не только этническое, но и очень широкое, сложное, это один из действующих стимулов композиторского творчества.

В какой форме он находит отражение в профессиональных жанрах? Многое зависит в первую очередь от самих композиторов. Для таких авторов, как Л. Дычко, И. Карабиц, Е. Станкович и многих других, характерно умение услышать что-то новое, свое, индивидуальное в фольклоре.

Вопрос: Говоря о новых пластах, Вы имеете в виду и географические, и временные параметры?

Скорик: Да, сейчас характерен интерес к фольклору, различному и в плане географическом и хронологическом, а также обращению к различным формам — и локальным, и инструментальным, что раньше меньше наблюдалось.

Это касается не только композиторов среднего и младшего поколений. Возьмем, к примеру, А. Я. Штогаренко. В одном из лучших его сочинений «Дивертисменте для флейты и струнного оркестра» воплощены элементы народной музыки юга Украины (Днепропетровская область), где бытует своеобразный фольклор, даже с несколько ориентальным оттенком. Штогаренко прекрасно знает музыку этого района, он там родился, она ему близка. Когда слушаешь это произведение Штогаренко, прикасаешься с новым пластом фольклора.

Вопрос: Если сравнить современную ситуацию с той, которая была в украинской музыке двадцать лет назад, могли бы Вы назвать принципиально новые методы и способы использования фольклора?

Скорик: Новое в методах очевидно. Раньше композиторы чаще всего ограничивались только цитированием. Сейчас же, как правило, используются интонации народного мелоса без цитирования образцов, композиторы создают свои мелодии на ладово-мелодической или же только мелодической, только ладовой основе народной музыки. Эти компоненты трудно разделить. Мне кажется, что теоретически определить национальные признаки той или иной мелодии чрезвычайно трудно, ибо она представляет сложный комплекс всех элементов. Но даже в тех сочинениях, где нет цитирования, мы чувствуем связь с фольклором не непосредственную, но глубинную, с разной степенью трансформации.

Вопрос: В какой мере, по-Вашему, ощущается проявление композиторской индивидуальности, если в основе произведения лежат народные мелодии или народные тексты?

Скорик: Если берется народный текст и пишется своя музыка, это уже достаточное проявление (например, когда в «Песнях вольницы» С. Слонимский создает музыку к народным текстам). Если же мелодии песен сохраняются в неизменном виде, то чем тоньше и деликатнее вмешательство композитора, тем лучше.

Вопрос: Есть ли у Вас такого рода произведения? Не могли бы Вы рассказать о них?

Скорик: Мои «Три свадебные песни» для голоса и фортепиано построены на подлинных народных мелодиях свадебного цикла. На Украине, как и у других народов, свадьба имеет свой обряд, свою музыку. Отобранные мною песни сопровождают часть обряда — когда невеста прощается со своим домом и идет к дому жениха. Меня привлекло состояние, выраженное в этих песнях, состояние тревожного ожидания невестомого. Народные мелодии я постарался оформить скромными, скупыми средствами выражения, они могут показаться довольно традиционными, но в то же время рождены самым характером мелодики. Мелодии сохранены почти в подлинном виде. На Украине тексты некоторых из песен (особенно первой использованной мною песни) существуют с разными вариантами мелодий.

Я позволил себе в первой песне из десяти ее вариантов сделать один — такой, который мне показался интересным.

Вопрос: С точки зрения понимания национального в современной украинской музыке, какова роль предшествующей традиции — Лятошинского, Ревуцкого?

Скорик: Мне кажется, что преемственность чувствуется. Иногда молодой композитор хочет как будто разорвать связь, но и в этом случае преемственность ощущается несомненно. Причем, новые формы, которые находят молодые композиторы, несомненно, развивают то, что было заложено в творчестве и Ревуцкого, и Лятошинского, и Людкевича. Лятошинский использовал цитаты, претворял фольклорные элементы, но иначе, чем Ревуцкий или Людкевич. Каждый дал собственные интересные образцы перевоплощения народных интонаций в контексте европейской музыки.

Таким образом, традиция многообразна. Но в творчестве молодых композиторов есть не только линия преемственности. Новые способы трансформации фольклора возникают с освоением опыта композиторов других национальностей, других стран, в первую очередь русской музыки и музыки Грузии, Армении, Азербайджана, а также образцов классической современной музыки — Бартока, Шимановского.

За последнее время поднялся профессиональный уровень молодых композиторов; они стремятся освоить все лучшее в мировой классике. Как это у них получается, — другой вопрос, во стремление таково.

Вопрос: Случайно Вы назвали в первую очередь композиторов Грузии, Армении и Азербайджана?

Скорик: Нет, не случайно. Новое отношение к фольклору

ру — тенденция общая для всей советской музыки. Но особенно интересно она выражена у композиторов Закавказья. Они находят новые формы перевоплощения, трансформации фольклора. Их поиски, как мне кажется, близки тому, что происходит на Украине. Композиторы Украины многое почерпнули у своих коллег из Закавказья, здесь возникает активное взаимообогащение.

Вопрос: Общеизвестно, что уже существует наша советская классика и связана она прежде всего с именами Шостаковича, Прокофьева. Как Вам кажется, можно ли как-то дифференцировать воздействие на украинскую музыку или на Вас лично двух этих замечательных художников?

Скорик: Это очень сложный вопрос. Что касается меня лично, я бы мог сказать, что Прокофьев оказал на меня большее влияние, чем Шостакович. У меня есть для этого особые причины. Я как музыковед работал над прокофьевским творчеством, защитил диссертацию о ладовом мышлении Прокофьева. И, тем не менее, теперь бы я сказал, что и Шостакович, и Прокофьев в равной степени влияют на каждого из нас. Трудно определить, кто больше, кто меньше; и у того, и у другого мы учимся многому, иногда подсознательно, сами того не замечая, и лишь осмысливая это в дальнейшем.

Наиболее сильно на украинскую музыку воздействие русской советской школы, Бартока, Стравинского (тем более, что он жил на Волыни), французской музыки. Менее очевидно влияние австро-немецкой культуры (Шёнберг, Берг, Веберн).

Вопрос: А если перейти к другой теме — состоянию развития жанров? В процессе развития одни жанры выходят на первый план, другие на время как бы отступают. Как Вы с этой точки зрения оцениваете камерно-инструментальные жанры, симфонию, музыкальный театр, их развитие в последние годы?

Скорик: Композитор всегда в той или иной мере реагирует на те исполнительские возможности, которые существуют в настоящее время. Поскольку на Украине эти возможности есть, композитор работает в разных жанрах и добивается результатов. Начнем с оперы. Опер на Украине пишется много. Например, В. Губаренко — убежденный сторонник оперного жанра. Пишут оперы Ю. Мейтус, Д. Клебанов, М. Каринский. Оперы эти ставятся в театрах, тем не менее, репертуар оперных театров не выдерживает критики. Он во многом основывается на старых произведениях, мало новых и инте-

ресных постановок. С этой точки зрения интересен опыт До-
ненского оперного театра. Несмотря на скромные возможности,
он почти каждый год показывает премьеры именно современ-
ной оперы. И его спектакли пользуются успехом у публики.

Вопрос: А как с другими жанрами?

Скорик: К сожалению, композиторы, редко обращаются
к балетному жанру. Мало создается хоровых произведений.
Хоровая культуры Украины переживает период определенно-
го застоя, хотя в этом жанре есть богатые национальные тра-
диции. Отчасти это объясняется тем, что в республике всего
две хоровые капеллы, и они очень загружены. Правда, ряд
композиторов не изменяет хоровой музыке, например, Л. Ды-
чко, Е. Стайкович. В Третьей симфонии Стайковича на слова
П. Тычины «Я утверждаю» очень интересно использован хор.

Заметно расцвел инструментальный концерт. Вообще соз-
дается много произведений для различных инструментов: ро-
яля, скрипки, трубы, флейты, виолончели. Но концерт явно
превалирует, в чем, как мне кажется, сказывается опреде-
ленное стремление к демократизации инструментальной му-
зыки.

Вопрос: Можно ли обнаружить какую-либо закономер-
ность в выдвижении на первый план того или иного жанра?

Скорик: Я бы не сказал. Есть периоды, когда композиторы
обращаются именно к какому-то одному жанру, но это обыч-
но связано с разными факторами. И не всегда с необходимос-
тью освоения того или иного вида.

Каждый композитор-профессионал может работать в раз-
ных жанрах. Но вот факт. Лет 10 назад в Киеве появился
камерный струнный оркестр. Это стимулировало творчество
композиторов в области камерной музыки. На протяжении
4—5 лет создано большое количество интересных сочинений.
Если бы появился опытный режиссер, интересующийся сов-
ременной музыкой, композиторы начали бы более интенсивно
писать оперы и балеты.

Вопрос: Считаете ли Вы, что в украинской музыке послед-
них лет происходят изменения в сфере музыкального мышле-
ния? И если происходят, то связан ли этот процесс с расши-
рением композиторского кругозора, опыта знакомства с бо-
лее широким кругом творческих явлений?

Скорик: Да, несомненно. Общий интонационный строй укра-
инской музыки изменился. Это закономерно, потому что вли-
яние достижений современной мировой музыкальной культу-
ры не проходит бесследно. И это плодотворно, так как синтез

и трансформация опыта мировой музыкальной культуры на базе национальной традиции только и делают возможным выявление и утверждение национального как такового. Подобный процесс наблюдается за последние годы на Украине, как положительный факт: пять лет назад на молодежном пленуме состоялась жаркая дискуссия по поводу музыкального языка. Тогда отчетливо обнаружились две тенденции: стремление к освоению современных средств выражения и к замыканию в рамках собственной традиции. На последнем молодежном пленуме картина была уже иной. Можно говорить о некоей стилистической общности украинской музыки, средства выражения которой не являются антагонистическими по своей сущности. Больше внимания уделяется не только проблеме языка как такового, но и содержанию, то есть тому, что хотел сказать композитор.

Вопрос: Еще один аспект, хотя для Вас как композитора эта далекая область. Как Вы рассматриваете музыку для масс, молодежную музыку, музыку быта.

Скорик: Проблема массовости музыки — проблема общая, она стоит остро, особенно в последнее время. В произведениях такого рода существует тенденция к инвельировке. Композитор стремится не к оригинальности, а к штампам, доступным слушателям. Это тревожно. Песни повторяют одна другую. Композиторы как бы соревнуются, чтобы создать песню, на все похожую. Конечно, даже у одного композитора могут быть песни и интересные, и безликие. Например, у А. Билаша, И. Шамо, П. Майбороды, И. Поклада. Если бы композиторы были более требовательны, и песня была бы для них творчеством, а не продукцией, — улучшилось бы и качество песен.

Вопрос: За последние 20 лет в армянской музыке произошли заметные изменения, в том числе и в понимании национального (например, если сравнить его с тем периодом, на который приходится расцвет творчества Арама Хачатуряна). Каково Ваше мнение по этому поводу?

Оганесян: Вы правы, понимание национального, безусловно, претерпевает эволюцию. Мне думается в то же время, что происходит расширение и углубление уже существующих представлений о национальном. Музыкой Хачатуряна был совершен в свое время огромный скачок. Он нуждался в заполнении, которое и происходило в том же стиле, в тех же хачатуряновских традициях. Их влияние испытали на себе почти все армянские композиторы.

Иногда приходится слышать и читать, что в последнее время сочиную красочную палитру Хачатуряна, яркую жанровость его музыки сменяют новые образно-стилистические тенденции, что композиторы обращаются к другим пластам национальной музыки. Это и так, и не так. В самой музыке Хачатуряна было заложено много такого, что и сегодня еще заслуживает внимательного изучения и развития, потенциальные возможности его творческих находок далеко еще не исчерпаны армянской — и не только армянской — музыкой. Я имею в виду такое сочинение, которое принято считать не очень характерным для Хачатуряна, — Вторую симфонию и, прежде всего, медленную часть, вообще медленную музыку Второй симфонии (экспозиция первой части). Или, скажем, струнную инвенцию f-moll из балета «Гаянэ», некоторые страницы из «Спартака». Многие из этих находок были развиты в дальнейшем армянскими композиторами. Но далеко не все.

Поэтому, мне кажется, правильное (и справедливее) говорить не о смене эстетических принципов, утвердившихся в музыке Хачатуряна, или отказе от них, или их преодолении; точнее было бы формулировать это как творческое развитие, расширение, углубление принципов Хачатуряна.

Речь идет, естественно, о принципе, а не о механическом подражании. Постепенно накапливался и иной опыт, происходили и другие процессы. Одновременно с Хачатуряном жил и творил такой художник, как А. Степанян, который в своих инструментальных произведениях неоднократно обращался к формам средневековой армянской монодии — и церковной, и светской, к старинным жанрам народной музыки. По утверждению Комитаса, армянская церковь использовала в своих конкретных целях народную музыку, народные интонации, которые пронизывают церковные песнопения (в частности, элементы трудовых песен). Для нас важно, что такие глубинные пласты армянской музыки существовали, они ждали своего развития. И в творчестве А. Степаняна этот процесс уже начался. Возможно, музыке Степаняна не хватало симфонической масштабности и захватывающей яркости, и поэтому этот процесс не был доведен им до кульминации, но он его начал. Не говоря уже о том, что и сам Комитас очень активно обращался к пластам средневековой музыки, эпической народной песни. Кстати, в тематизме Второй симфонии А. Хачатуряна (главная партия первой части, тема финала) явственно слышны интонации песнопений, гимнический дух шараканов Нерсеса Шнорали. Выявление этих пластов дает композиторам богатые возможности для интеллектуализации, философской углубленности современной армянской музыки.

Отнюдь не исчерпан и жанровый фольклор — танцевальный, бытовой, песенный. Множество интересных образцов, известных нам сейчас, были ранее известны этнографам, известных нам сейчас, были ранее известны композиторам. Сейчас же они становятся достоянием композиторской школы и не только потому, что раньше или меньше интересовались. Лет 15—20 назад тот или иной композитор мог пройти мимо какой-либо народной песни (более древней или более современной). Сейчас те же песни, типы песен вызывают больший интерес чем раньше, как бы обнаруживают новые потенции (песни Сасуна, Муша, Акна).

Вопрос: В ней слышат что-то иное?

Оганесян: И слышат иное, и выявляют более глубокие эмоции. Таковы, по-моему, сегодня тенденции армянской музыки.

Естественно, все то, о чем я говорил, связано с поисками выразительных средств, происходит во взаимосвязи с процессами, характерными для современной музыки — советской и зарубежной. Кое-какие творческие достижения, мне кажется, есть на этом пути, и надо думать, впереди у армянской музыки много интересного. Например, народная бытовая и танцевальная музыка имеет достаточно оснований, чтобы привлечь композиторов. Тем более, что в армянской музыке есть яркие примеры нового взгляда на бытовую песню, новой ее трактовки.

Вопрос: Может быть, Вы привели бы один-два?

Оганесян: Вот, например, медленная часть Симфонии для струнных и литавр Э. Мирзояна. Там очень популярная лирическая народная песня переосмыслена совершенно по-новому. В опере А. Тертеряна «Огненное кольцо» как лейтмотив используются нитонации народной колыбельной, хотя это не цитата. Подобный метод отличается от того, к чему мы уже привыкли. Раньше чаще всего включалась в контекст целостная мелодия, она широко развивалась гармонически, колористически, совмещались как бы разные ее грани. Здесь же дан просто намек на тему, выявляется драматургическая роль традиционной попевки. Еще один пример — элементы трудовых песен в вокальных циклах Т. Мансуряна.

Вопрос: Можно ли утверждать, что сейчас, когда возникают новые задачи перед армянской музыкой, в частности, стремление к интеллектуализации, к философской углубленности, особое внимание привлекают традиции Комитаса, строгость мысли, лаконизм высказывания, отсутствие пышной красочности?

Оганесян: Да, можно. Я бы хотел даже развить это дальше. Спендиаров и Хачатурян, будучи истинно армянскими художниками, многое использовали от щедрых традиций Востока, от его богатейшей культуры, что было огромным завоеванием и их творчества, и всей армянской музыки. Их творчество — естественный и необходимый этап. Но постепенно назревала потребность очищения стиливого, и здесь пришел на помощь Комитас. Это было не только стремление расширить жанровые возможности профессиональной музыки, в том числе и симфонической, но и стремление к самосознанию. Теперь, возможно, наступит попытка на ином уровне расширить диапазон выразительных средств, в частности, возможно, за счет «ресурсов» Востока и в сочетании с древнейшей собственной традицией.

Вопрос: Могли бы Вы поделиться и еще какими-нибудь наблюдениями по поводу нового в понимании национальной традиции?

Оганесян: Новое, несомненно, возникает — многое интересно у Т. Мансуряна, А. Тертеряна, Р. Саркисяна, М. Исраеляна (кое-что новое есть, может быть, и у меня). Драматургия строится, с одной стороны, на динамизации, с другой — на своеобразном эстетизированном любовании музыкальной статикой. Композитор вводит чистую неприхотливую мелодию, стремится выявить ее первозданную прелесть. Это — общая тенденция.

Новое возникает и в отношении к динамике внутри фразы, периода. Нас в свое время учили полностью излагать мелодию, затем подкреплять ее контрапунктом, развивать ее и так далее, и так далее. Сейчас часто подход бывает иной. То ли это протест против школьной технологии, то ли это закономерность, но композитор обращается с темой иначе: тема излагается лаконично, затем еще раз с незначительным, незаметным изменением. Именно наслаждение этой стабильностью, этим покоем мелодии — очень характерное явление для Арменин и ряда композиторских школ. Кстати, такой метод открывает возможности для выявления и новых фольклорных пластов.

Вопрос: Что лично Вас, композитора, заставило обратиться к тому пласту, который уже был затронут А. Степаняном, к эпическим песням, к эпическим образам?

Оганесян: Для меня это именно творческая потребность. Здесь не было ничего преднамеренного. Большую роль играет и жанр, в котором композитор пишет. Я всегда писал много и хоровой музыки. Интерес к хороной музыке диктовал, видимо, хоровой музыки. Интерес к хороной музыке диктовал, видимо, и поиски средств в определенных национальных жанрах и близкой им тематике. В «Давиде Сасунском», кстати, немало мелодических образований, которые являются моими собственными, а их воспринимают как старинные песнопения.

Вопрос: Как Вы и Ваши коллеги относитесь к опыту современной музыки и советской, и зарубежной. Что Вам ближе из этого опыта?

Оганесян: Как всегда, в любое время, в любой музыкальной культуре одни относятся к новым влияниям активно, да не теряя при этом самостоятельности, а другие, наверное, стремятся возможность поглотить себя так называемым новым средством. Различие между композиторами, следовательно, про-

является в способности сохранить свою художественную независимость. Необходимо знать (и хорошо знать) все, что происходит в современной музыке, пользоваться различными приемами и средствами, но не терять индивидуальности и уметь сказать свое слово хотя бы в рамках собственной музыкальной культуры. Безусловно, за последние 20 лет произошла эволюция в отношении к современной музыке даже у музыкантов моего поколения. Вначале для нас абсолютной новинкой была музыка таких мастеров, как Барток и Стравинский. С усилением потока информации менялось и отношение к этой информации. В каком направлении? Конечно, прежде всего, появилось уважительное отношение к новым явлениям и любознательность, обязательное желание познать.

Среди молодого поколения музыкантов есть много таких, которые знают буквально все, что происходит в мире. Насколько тщательно отбирается и как все это применяется в творчестве каждого — вопрос уже индивидуальный, связанный со многими факторами, объективными и субъективными.

Вопрос: Существует ли какая-либо избирательность по отношению к явлениям современной музыки — и у Вас лично, и вообще в армянской музыке? Если иметь в виду крупных мастеров, кто из них имеет большее значение?

Оганесян: По тому состоянию, в котором сейчас находится армянская музыка — хотя бы симфоническая, балетная, оперная — наибольшее влияние, видимо, оказали Барток, Стравинский и некоторые польские мастера (Лютославский, Пендерецкий).

У Стравинского имеет значение все: и ритм, и интонация. Для меня особенно интересен ритм Стравинского. У Бартока более интересна интонация, гармонические комплексы взаимодействуют с национальной интонацией очень гибко. В этом смысле можно говорить о влиянии Бартока на армянскую музыку.

Есть композиторы, очень хорошо знающие французскую музыку и увлекающиеся ею (Пуленком, например); видимо, перспективность этого воздействия сказывается в камерной музыке.

Не секрет, что молодежь знает Шёнберга, Берга, Веберна и увлекается ими; влияние их принципов весьма заметно, но о положительных результатах этих влияний в армянской музыкальной практике говорить пока еще рано. Быть может, причина в самих этих принципах. Возможно также, что

есть и другие, более объективные причины (этап развития, или национальная специфика, или творческие индивидуальности).

Вопрос: А если говорить о советской музыке?

Оганесян: В первую очередь следует назвать Шостаковича. Хорошо известно, какую огромную роль сыграло его творчество для развития армянской музыки последнего тридцатилетия. Нам еще предстоит углубляться в музыку Шостаковича и излекать из этого полезные и плодотворные уроки.

Мы очень любим Прокофьева — величайшего художника, но его влияние пока сказывалось меньше. В чем причина? В том ли, на какой ступени находится армянская музыка сегодня? Через некоторое время, как мне кажется, музыка Прокофьева будет оказывать большее воздействие, особенно на оперное творчество.

Вопрос: Мы живем во время активных взаимовлияний и взаимообменов. Как Вам кажется, что могло быть особенно полезным из опыта тех советских республик, с которыми интенсивно общаются армянские музыканты?

Оганесян: Трудно мне говорить о сегодняшнем дне. Было время, когда успехи, скажем, эстонской музыки — я имею в виду поколение Э. Тамберга, Я. Ряэтса и др. (Тормис меньше) — оказали большое влияние на творческую психологию армянских композиторов.

Мне импонировало творчество Караева (я имею в виду прежде всего «Семь красавиц») чистотой национального и высоким классом профессионализма. Я могу также назвать Третью и Четвертую симфонии Канчели. Как импульсы этой музыки сказываются конкретно, выразить трудно, иногда бывает, что последствия обнаруживаются лет через 15. Лично мне близки разные художники: Свиридов, Щедрин, Эшпай. Я думаю, что не только мне, но и армянской музыке, музыкантам, которые знают, слышат их музыку. Яркие, талантливые образцы современного творчества не проходят бесследно. Даже если ты своим очереднымopusом что-то в них ослепяешь или дополняешь, все равно это означает, что музыка повлияла на твоё мышление, творчество. Так, я очень люблю «Курские песни» Свиридова — это и само по себе прекрасное сочинение и оказывает очень сильное воздействие.

Вопрос: Имеет ли смысл для армянской музыки понятие «новая фольклорная волна»?

Оганесян: Безусловно, и я вижу в этом направлении и прогрессивное, и здоровое начало. Правда, если говорить об

освоении национальных традиций, армянская музыка в основном развивалась более ровно, некоторый отход, может быть, даже сознательный, от национального, который наметился в армянской музыке, встретил сопротивление со стороны многих (в их числе нахожусь и я). Это наше сопротивление вызвано желанием максимально сократить период отхода от национального, потому что много интересного и нетронутого есть в национальной традиции. И в этом отношении большие надежды мы возлагаем на молодежь. Очень досадно, если они будут терять время и годы на бесплодные эксперименты. К сожалению, наша критика мало помогала молодежи. В армянской музыкальной критике тогда появился и как бы узаконился термин «период освоения новых средств». Что-то вроде «курсов повышения квалификации» с отрывом от творчества. Школьное, школярское освоение новых средств — это одно. Мы же нуждаемся в другом — в творческом развитии сложившихся национальных традиций, с использованием в том числе и так называемых «новых средств».

Каждый художник должен чувствовать большую ответственность перед своей национальной культурой, иногда на какой-то период надо жертвовать субъективными творческими стремлениями.

Вопрос: В связи с тем, что Вы сказали, не возникает ли мнимая или реальная опасность для молодежи утраты исконно национального, растворения в современном вообще? Или в критических замечаниях в адрес молодежи проявляется пуризм, догматическое понимание национального?

Оганесян: Я думаю, что указанная Вами опасность есть, и разговоры о ней не без основания велись на пленумах и на съездах. Однако я очень верю в здоровые силы нашей молодежи, верю, что она преодолет опасность оказаться вне развития национальной культуры.

Вопрос: Еще одна тема нашего разговора. Хорошо известно, какую роль играет в жизни огромного количества людей музыка отдыха и развлечения. Интересно было бы услышать Вашу оценку состояния этой музыки в Армении.

Оганесян: Вопрос этот стал для меня труден потому, что создание такой музыки стало узкой специальностью. Массовая музыка — дело настоящих профессионалов, а не ремесленников. Лично я не являюсь специалистом в сфере такого рода музыки. Но в любой музыке должно быть всегда в первую очередь благородство и честность перед искусством.

В современной массовой музыке очень мало образцов, которые отвечали бы этим требованиям. Здесь есть чем быть озабоченным. С одной стороны, группа более или менее профессиональных музыкантов занята чем-то серьезным и, как ей кажется, очень важным, и в то же время вкусы массы слушателей, чьим достоянием серьезное искусство должно стать, воспитываются другими композиторами и музыкантами в противоположном направлении. Это очень важная тема, в музыке для масс многое наталкивает на грустные размышления — полная автоматизация ритмов, механические интонационные построения фраз и т. д. Все автоматизировано до предела.

Вопрос: В недавнее время невероятное распространение получила та область музыки, которую мы называем рок- или бит-музыкой. Во многих странах делаются попытки ассимилировать эту область музыки с элементами национальной стилистики. Как к этому относитесь Вы и есть ли такого рода опыты в Армении?

Оганесян: Я отношусь к этому равнодушно, но в Армении есть молодежь — от 20 до 30 лет, — которая активно работает в эстраде, они это делают.

Вопрос: Как на Вашей памяти менялось отношение композиторов к фольклору, к принципам его использования, если сравнить период двадцатилетней давности и настоящее время?

Тормис: Безусловно, отношение менялось. В тот период, когда мы учились, фольклор представлялся нам неким складом хороших тем, откуда мы заимствовали и использовали то, что нам было необходимо. Так могла возникнуть, например, подобная тема сонаты или что-либо иное. Подобное отношение можно, видимо, определить как сугубо практическое, утилитарное.

Это было и есть. Ничего запретного здесь нет. Но я, как и все композиторы моей когорты, так уже не могу писать. Сказание моих современников, что в фольклоре не видят красоты, жалко, (обидно, конечно, слышать такие заклинательные заклинания). А ведь правда, для композитора заимствуется и применяется к собственным системам только тематический, мотивный, мелодический материал, что лишь один из возможных подходов. Правда, в некоторых случаях композиторы чувствуют заимствованности, которые есть в фольклоре. Вот, например, мой коллега А. Мартусе. В симфонических произведениях (он интуитивно или сознательно (он не знает, в училище преподавал народную музыку), но и подозреваю, что скорее интуитивно, опирается на эти закономерности, и в его музыке появились совершенно новые аспекты, хотя я затруднился бы точно определить, в чем они.

Вопрос: Как изменилось на последние 15—20 лет само понимание национального в вестонской музыке?

Тормис: Этот вопрос требует слишком всестороннего и объективного анализа, чтобы я мог на него как следует от-

ветить. Мой склад мышления чисто композиторский, заинтересованный только в «своих делах», то есть скорее мне это понимание национального удастся на практике изменить или расширить, чем сформулировать и оценить.

Вопрос: Лет двадцать назад и Вы, подобно Вашим коллегам, рассматривали фольклор как «склад» материала, если воспользоваться Вашим выражением. В чем же проявилось иное отношение к фольклору в Вашем собственном творчестве?

Тормис: В процессе работы с народным материалом у меня возникали разные вопросы. Например, теоретические — о структуре песни: почему повторяется строка текста и т. д. И постепенно, с каждым шагом я открывал для себя интересные явления, которые, как я думал, были до сих пор не осознаны. Я обнаружил многие внутренние закономерности фольклора, например, роль рунической строки как основы строения рунической народной песни. В этом материале есть свои характерные черты, хотя и заметны разные влияния.

А затем я постарался использовать то, что я нашел, главным образом, в обработке.

Вопрос: Вы делали свои открытия в области структуры и каких-то композиционных закономерностей или в области ладового строения, ритмики?

Тормис: Меня интересовали обе стороны песни: и прежде всего ее общая структура, общие фигуры. Теперь я помню, как должен строиться данный музыкальный материал.

Вы говорите, например, обработку. Вы как-то старались заниматься с композиторами, требуется прежде всего развитие материала. А я сделал акцент обработки не такими аккордами, как вы и школа композиторов, а именно тем, что я считал развитием. А также идея развития в определенном смысле сложна? Здесь есть много сражений — я говорю, противостоит ли или как-то другая форма. С какой-то точки зрения они более элементарны. Но ведь можно и так.

Вопрос: А такие закономерности «держат» большую форму?

Тормис: Я и хочу попробовать. Мне кажется, что «держат». Конечно, тут же самый прямой путь использовать бесконечно, это может привести к пиктору в собственном творчестве. Но я хочу попробовать.

Вопрос: Вы имеете в виду только жанр хоровых образцов или некие общие принципы?

Тормис: Нет, я имею в виду общие принципы. В прак-

не использовал такого рода закономерности в хоровых обработках и в некоторых более крупных формах тоже. Есть у меня, например, такая обработка, которая по времени длится от 15 до 30 минут. Ее можно прерывать по желанию, и она соответствует законам рунической формы, которая не определяется количеством строк.

В народном творчестве меня интересуют также лады. Самые старинные лады охватывают диапазон терции, кварты. Это очень интересно и существенно. Мы мысленно и творчеством спорили с нашими фольклористами, которые использовали для объяснения этих явлений европейские лады — мажор и минор. Нельзя же так просто подходить: это — D, это — T!

И вот я пытался использовать эти ладовые явления при гармонизации (если то, что я делаю, вообще можно назвать гармонизацией), например, не выходить за пределы звукоряда мелодии. Это те же приемы, что, скажем, и в «Курских песнях» Свиридова.

Вопрос: Кстати, раз мы заговорили о «Курских песнях», то можно ли сказать, что «Курские песни» были рубежным явлением, которое оказало влияние на других композиторов?

Тормис: Это рубеж, я считаю. Свиридов подготовил его своей творческой практикой. Его песни на слова Р. Бернса были когда-то самым ярким для меня художественным открытием. И потом я все время следил за тем, что он делал. В стилевом смысле «Курские песни» — новое явление и для самого композитора в сравнении, скажем, с циклами на слова Р. Бернса, и даже с поэмой «Памяти С. Есенина».

Если в есенинских циклах он достиг большой глубины интонационного обобщения (в смысле национального), то «Курские песни» — совершенно новый аспект, новое отношение к народному. Здесь Свиридов как будто хотел показать или доказать целостность народного музыкального мышления, самостоятельность самих народных музыкальных форм. Это ведь главная тема моей творческой жизни! И в этом смысле «Курские песни» Свиридова оказались очень важной поддержкой для меня.

Вопрос: Можно ли сказать, что в последние годы в Эстонии (и не только в Эстонии, а и в других республиках) у композиторов стал появляться интерес не вообще к фольклору, а к его конкретным видам, стилям, интерес, в чем-то даже сходный с интересами исследовательскими. Берется не просто, скажем, русский фольклор вообще, а локальный, например, те же «Курские песни».

Тормис: Да, Вы правы. Я, например, всегда стараюсь собрать весь имеющийся материал для какой-либо темы или работы (другие просто удивляются: зачем ты время тра-тишь?), детально исследовать его.

Вопрос: Вам тоже, если я не ошибаюсь, интересуют какие-то локальные районы Эстонии, а не вообще эстонский фольклор?

Тормис: Да, конечно. Эстония — маленькая страна, всего 300 км длиной. Но этнографическое разнообразие большое. Вот, например, на юго-восточной границе — этническая группа сету. Она отличается глубоким своеобразием, есть в ней и русские влияния. Или другой район — Северное побережье у Финского залива, где мои родные места. Там диалект содержит финский элемент, и древний, и более поздний. И фольклор также отличается от южноэстонского.

Вообще эстонский язык и культуру можно разделить на североэстонскую и южноэстонскую. Они весьма сильно отличаются. Раньше было два «языка», две различные эстонские группы, которые могли бы развиваться в два различных народа, но в середине прошлого века стремились все же к окончательному объединению.

У меня есть обработки всевозможных эстонских локальных песен самых разных говоров, а также циклы народных песен других национальностей западно-финской группы — ливов, ижорцев, води, ингерманландских финнов. Сейчас собираю материалы вепсские и карельские. И, наконец, сделал большую обработку северорусской былины, которую, кстати, посвятил Г. В. Свиридову. Вообще в рунических песнях какие-то законы общие, но есть и четкое различие.

Вопрос: Скажите, а интерес к областным фольклорным стилям у Ваших коллег тоже проявляется?

Тормис: Да. Скажем, у А. Гаршнека. Он родился в сетуском краю. В его произведениях использован сетуский фольклор и как интонационно-тематический материал, и как предмет обработки. Плодотворно работают с народным материалом Э. Мяги и А. Маргусте, хотя такого сугубо фольклористского подхода у них нет.

Вопрос: Хотелось бы знать, как принимаются слушателями «Мужские песни»?

Тормис: Это юмористический спектакль, поэтому и принимается хорошо. Ведь «Мужские песни» — песни нового пласта фольклора, который возник в середине прошлого — начале нынешнего столетия. (Руническая песня к тому времени уже

завершила свое развитие.) На них воздействовали очень сильные иностранные «модные» влияния, особенно через «немецкую кухню» (в смысле переносном, а также прямом — эстонская прислуга у немецких помещиков).

Вопрос: А теперь Вы хотите сделать рунические песни?

Тормис: Мы уже сделали. Они поставлены в «Ванемуйне»: «Женские песни» — рунические, старинные. (Может быть, правильное перевести — рунные, так по словарю Ушакова.) Они противопоставлены «Мужским песням» во всех отношениях, хотя форма а саррелла сохранена. Здесь поднята серьезная тема, и слушатели уже не смеются. В отличие от бытовых, жанровых «Мужских песен», «Женские песни» более обобщенные.

Вопрос: Интересно Ваше мнение о современном состоянии жанров: какие жанры развиваются активнее и успешнее, а какие отстают?

Тормис: Мне кажется, что в общем наблюдается некоторый застой. Музыка стала ровнее, уровень ее значительно выше, но нет того оживления, которое было двадцать лет назад, когда Тамберг написал Concerto grosso. Если послушать это сочинение сейчас, мы услышим влияния и Шостаковича, и многих других. Но тогда оно прозвучало свежо, все были в восторге. То же самое можно сказать о Первой симфонии Я. Ряэтса, о произведениях Я. Кохи, Х. Юрисалу, К. Синка. Если пытаться судить объективно, то их нынешние произведения, безусловно, более зрелые и мастерские, но в то же время как-то менее волнующие и интригующие.

Вопрос: А в эстонской опере сейчас разве нет оживления?

Тормис: Из национального репертуара самая сильная вещь — опера Тамберга «Сирано де Бержерак». Но я должен сказать, что эта опера не имела такого резонанса, как его ранние балеты. Не знаю, может быть, восприятие мое как-то притупилось — признак возраста.

Вопрос: А новое поколение?

Тормис: Есть у нас новое поколение, наша надежда — А. Пыльдмяз, Р. Кангро, А. Мянник, особенно Л. Сумера. Они пишут, главным образом, инструментальную камерную музыку. Инструментальный жанр, пожалуй, вообще активно развивается, также и в творчестве композиторов старших поколений.

Вопрос: Есть ли, кроме Вас, энтузиасты хорового жанра?

Тормис: Было время, когда мы все с азартом писали хоровую музыку, для самостоятельных хоров в том числе. Теперь

наши авторы почти ничего не пишут ни для певческого праздника, ни для академических хоров. В последнее время разве только Эстер Мяги стала работать в этом жанре. Ну, и я вот по старой привычке пишу для каждого юбилея. Но дело может быстро измениться, и я не хочу быть плохим пророком!

Вопрос: Как Вам кажется, имел ли значение для развития эстонской музыки за последние двадцать лет опыт других республик? Ощущали ли Вы их влияние на общем развитии и, наоборот, влияние эстонской музыки на другие советские республики?

Тормис: Возможно, что оно было. В молодости такое воздействие более ощутимо: все было интересно, любопытно знать, как одни делают, как другие. Это не заимствование, а просто знакомство с опытом, как будто соревнование. Прежде всего, с Москвой, с Арменией, с Латвией, Литвой, я говорю о своем поколении. Потом десять лет назад был какой-то перерыв. А сейчас снова оживление. Но трудно говорить о конкретных результатах контактов. Ведь прежде всего влияют на творчество общие тенденции, «общий музыкальный фон». Если выделяется какая-то одна республика, она и будет влиять на других.

Вопрос: Как Вам кажется, кто из классиков советской музыки оказал большее влияние на эстонских композиторов — Прокофьев или Шостакович?

Тормис: Пожалуй, Шостакович. Я могу назвать примеры. Тамберг, Ряэс. Я лично испытывал больше прокофьевское влияние, особенно в те годы, когда учился в Московской консерватории.

Вопрос: Скажите, а оказало ли воздействие творчество композиторов-классиков XX века — Стравинского, Бартока, Хиндемита?

Тормис: Безусловно. Многое зависело от порядка ознакомления с ними — ведь то было время, начало 50-х годов, когда мы только-только начали знакомство. Я помню, как Р. Шедрин в классе знакомился с музыкой Стравинского, которая впоследствии дала ему сильный творческий импульс.

Да, если называть зарубежных мастеров, то повлияло и творчество Бартока! А потом одно время и Бриттен оказывал на меня влияние, особенно оперным творчеством. Когда я писал «Лебединый полет», то мне очень нравились камерные оперы Бриттена. Я в некотором смысле брал с него пример. О своих коллегах боюсь судить.

Вопрос: А чем для Вас интересен Барток?

Тормис: Прежде всего тем, как он использует фольклор. А через это воспринимались и другие моменты: его колорит, его интонация. Сейчас я его уже как-то не так принимаю, мы, видимо, сами стали другими. Я во многом не разделяю позиции, согласно которой, например, только методы Кодая соответствуют сущности венгерской народной музыки. Ведь его творчество — лишь один аспект из тысячи возможных по отношению к фольклору.

Вопрос: Когда в искусстве небольшого народа появляется яркая личность, то кажется, что в ней — единственное воплощение народа. Так ведь и с Хачатуряном было, пока не пришло новое поколение.

Тормис: Наверное, всегда в таких случаях этот автор находит что-то важное и он уверен, и все другие тоже, что тем самым создает национальное искусство.

Вопрос: Это так и есть, но затем обнаруживается, что путь не единственный и открываются другие пути.

Тормис: Если продолжить разговор о влиянии, то Кодай на меня лично повлиял своей хоровой фактурой, манерой письма.

Вопрос: В Эстонии процесс овладения так называемыми современными средствами письма проходил органично или были чрезмерные увлечения?

Тормис: Это был нормальный процесс. На первых порах мы много внимания уделяли додекафонной системе. Мы все эту систему перепробовали. Даже у меня есть одно сочинение, последовательно додекафонное (там только одна «ошибка»): это вокальный цикл «10 хайку». И в опере есть тоже некоторые додекафонные темы.

Вопрос: А сейчас, вероятно, утверждается манера более компромиссная, что ли?

Тормис: Да. Сейчас все-таки ищут эмоционального выражения. А также контакта с публикой, коммуникации.

Вопрос: Такая проблема существует?

Тормис: Безусловно. Некоторые ударились в другую сторону — вопли рок-музыки, чтобы установить коммуникацию (модное слово!) со слушателем. В нашей музыке такого обряда еще нет, но некоторые об этом задумываются.

Вопрос: Как, Вам кажется, обстоит дело с массовой музыкой, музыкой быта?

Тормис: Я не очень в курсе, но знаю, что в этой области произошли богатые изменения. Те массовые жанры, которые

были прежде популярны, уже «отживают», идет какой-то объективный процесс обновления.

Начиная с битлзлов, возникает новый стиль. Мы сначала его не принимали, хотя в Прибалтике он появился раньше. Тут вообще странная ситуация: новые жанры все равно пробыют себе дорогу, а мы как будто стараемся от них отодвинуться подальше. Но зачем? Нужно сразу взяться и использовать эти жанры.

Сейчас у нас в этом плане самый знающий теоретик и комментатор В. Оякяр. Он одно время только джазом занимался. А потом, когда появились новые стили, пошел дальше.

Вопрос: А нет ли попыток построить музыку отдыха, развлечения на элементах фольклора?

Тормис: Были и есть. Сейчас они менее заметны. Раньше их замечали больше, так как это было ново. Такие авторы, как У. Найсоо, считали нужным использовать интонации народной песни и пропагандировали эти идеи. В период расцвета массовой песни довольно органично использовали фольклор Э. Арро и Б. Кырвер.

Вопрос: Нет ли в массовых музыкальных вкусах одностороннего увлечения развлекательными жанрами?

Тормис: Есть, конечно, общая опасная тенденция к развлекательности искусства. Но вкусы ведь разные, и у молодежи также. Например, мой сын совсем не принимает Карела Готта, для него главное — рок-музыка, и она в каком-то плане, действительно, может быть прогрессивнее.

Вопрос: Рок-музыка воздействует очень интенсивно нередко с помощью физиологических средств — громкости, ритма и т. д.

Тормис: Я здесь, кстати, нахожу близость с одним из принципов народной музыки, нашей старинной рунической песни. Она оказывает такое же эмоциональное воздействие.

Вопрос: Руническая песня связана с периодом язычества?

Тормис: Да-да. Эту особенность рунических песен я в какой-то мере попытался использовать, что оказалось довольно просто.

Вопрос: Воссоздать ритуальную остигнательность?

Тормис: Этого достичь нетрудно. Например, поэма «Заклятие железа» с корякским бубном для смешанного хора и солистов. Там я применяю повтор, который и создает нужный эффект.

Вопрос: В ней главное — неизменный ритм или варьируемый?

Тормис: Ритм как раз неизменный. Это я тоже открыл для себя. Идея у меня раньше состояла просто в том, чтобы использовать какой-нибудь народный бубен или барабан. Но у нас нет барабана. Я долго сомневался, какой инструмент лучше использовать, узбекский или грузинский. А когда услышал пластинку с записью корякских и эскимосских песен и танцев, то понял — вот как это должно быть.

Вопрос: И корякский инструмент оказался близким характеру вашей музыки?

Тормис: Прямо в точку попало.

Вопрос: Хотя в вашей народной музыке такого инструмента нет?

Тормис: Можно предполагать, что он когда-то существовал. И в «Истории финской литературы» приводится снимок шамана с этим самым бубном. Следы его существования сохраняются и в песнях.

Жизнь очень интересна. Старинная народная песня принесла мне много радости. Я открывал время от времени вещи, которые меня радовали. Я понял, как структура песни действует, как она живет. Ведь по нотной записи мы не можем этого понять. Нам кажется иногда, когда смотрим в ноты, что слушать народную песню скучно. Но если восстановить правильный темп, правильный характер, нужную интенсивность, представить ситуацию, то вовсе не будет скучно.

Ведь, по существу, большинство древних песен ритуально. Но мне нужно не содержание древнего шаманства, а сущность приема, нужно постичь искусство этого воздействия, художественного и эмоционального.]

Вопрос: А среди слушателей-немузыкантов есть ли интерес к фольклору?

Тормис: Есть. Это не слишком массовое явление, но интерес есть, есть своя публика. Некоторые фольклорные ансамбли возникли более 10 лет назад, и они имеют свою аудиторию. Я сам участвовал в их рождении и немножко даже учил тому, что и как надо петь. Участники ансамблей выступают в старинных костюмах, но мне не это важно, главное — характер самой песни. Вокруг фольклора слишком много бутофорского — такого, что закрывает от нас его сущность.

Вопрос: А, может быть, это и привлекает широкую аудиторию?

Тормис: Да, но отвлекает от того, что важно для меня.

Кстати, я сделал еще один опыт: старинную руническую песню попытался петь с народом. Ведь таковой была ее пре-

обладающая форма — чередование запевалы и хора. И меня очень удивило, что песню запели. Несмотря на то, что теоретически эта сторона песни мало изучена и широкая публика мало об этом знала. Песня как будто сама легла на уста!

Итак, запедала и хор. Все эстонские рунические песни, все тексты, а также и карельские, и ижорские, в принципе можно петь на любую руническую мелодию. Формула универсальная.

Вопрос: И Вы пробовали так петь, чтобы хор повторял?

Тормис: Да, я проделывал это неоднократно. В первый раз, если не изменяет память, весной 1972 года с трибуны конференции хоровиков всей республики. Когда я увидел, что вместе с залом радостно поет и заместитель Председателя Совета Министров за столом президиума, я понял — наше дело победит!

Потом было множество встреч в школах, выступления на авторских концертах, совместные песнопения вокруг костра на слетах Общества охраны природы, беседы и лекции в разных аудиториях, до кафедры литературы и курсов повышения квалификации учителей родного языка включительно. Да и просто за столом. Всюду пели.

Вопрос: И охотно идут на это?

Тормис: С любопытством. А иногда и восторженно. Зависит от предварительной настройки публики.

Некоторые фольклористы называют это «дурачеством», а большинство хвалит. Эта деятельность связана с моими принципами обработки, я и обработки делаю в таком стиле, чтобы выявить и обнаружить структуру.

Вопрос: Вы хорошо представляете себе ситуацию в Казахстане — не только музыкальное творчество, но и те проблемы, которые чаще всего обсуждаются и дискутируются. Каково Ваше мнение о таком понятии, как национальное в музыке? Не изменилось ли представление о нем за последние 20 лет? И если изменилось, то как?

Жубанова: Лет 20 назад взгляд на категорию национального основывался на творческом опыте 30-х годов как в Казахстане, так и в других республиках, например, в Закавказье. Первые оперы, например, строились в основном на буквальном цитировании народного материала. Иногда даже целые произведения, как оперы Е. Брусиловского, на 80—90 процентов насыщались народной музыкой. Этого требовала жизнь, уровень развития профессионального искусства, и такой путь был вполне оправдан. Позже, когда композиторы начали осваивать другие жанры, в частности симфонический, возникли новые и более сложные проблемы. Так, в период 50-х годов выработался определенный стереотип: в качестве главной партии симфонии использовался күй, вернее, тематика, сама форма симфонии, даже метод симфонизма трактовался довольно внешне. Процесс освоения затрагивал многие аспекты. Задача заключалась не только в поисках метода претворения национального материала, необходимо было прежде всего овладеть и самой формой. На первом этапе композиторы лишь знакомились со сложной формой, инструментальная культура делала первые шаги, и симфонии поэтому создавались по стереотипу: быстрая народная тема — главная партия, побочная же — обязательно лирическая. Мышление, как правило, сковывалось схемами и формулами, у

композиторов еще не хватало мастерства для самостоятельно-го творческого их претворения.

Примерно с середины 60-х годов начинается процесс углубленного освоения народного материала, принципов его развития в разных жанрах музыки. Композиторы теперь стремятся не к механическому цитированию народной песни, а к тому, чтобы мыслить народными образами, в методах развития, обобщения более ярко стало обнаруживать себя индивидуальное начало, то есть отношение композитора к народному материалу. Раньше над композитором довлел народный материал, например, в 50-е годы национальным признавалось такое произведение, где звучали подлинные казахские темы. Если же их не было, то сочинение считалось «не казахским». Начиная с 60-х годов, постепенно все большее значение приобретает композиторская индивидуальность: в «борьбе» с национальным материалом композитор осваивал фольклор и выявлял через народное собственную индивидуальность.

Теперь уже (с конца 60-х годов) можно считать пройденным тот этап, когда мерилom национального служило использование народного материала. На мой взгляд, обращение к национальному материалу не нейтрализует индивидуальность композитора, он не может не выявить своего отношения к материалу, к жизни, к современной эпохе. Даже если народная тема создана 100 лет назад, композитор должен развивать ее как человек последней четверти XX века, используя весь комплекс музыкальных средств, идей, образов. И народность определяется не только наличием народной темы, необходимо, чтобы методы развития, принципы обобщения так же диктовались нормами национального мышления. Это иногда и не сразу уловишь на слух; необходим анализ не только особенностей данного сочинения, но и всей казахской музыкальной культуры в целом. То же самое в оперном творчестве.

Сложнее осваивается камерная музыка. Мне кажется, здесь есть свои трудности — необходимо прежде всего овладение мастерством камерного письма, кроме того, нужны исполнители. В Казахстане, например, мало развита фортепианная музыка, нет композиторов-пианистов (они только теперь появляются). Для того же, чтобы писать фортепианную музыку, необходимо владеть инструментом. Это с одной стороны. С другой — композитор должен мыслить «фортепианно», а этот тип мышления сравнительно далек от специфически ка-

захского инструментального национального мышления. Поэтому, в частности, у нас создается очень много произведений для скрипки, виолончели, вообще для струнных, которые имеют нечто общее с казахскими народными инструментами, существующими испокон веков.

Вопрос: Можно ли понимать сказанное Вами так, что, обращаясь к народному творчеству, композиторы сейчас стремятся использовать не только мелодический рисунок, но основны и структурные принципы, принципы развития?

Жубанова: Да, я имею в виду именно это. Сошлюсь на свой опыт. У меня есть симфония «Жигер», что в переводе означает «Энергия». В ней использованы темы казахского народного композитора конца прошлого века Даулеткерей. Это художник лирико-интеллектуального плана, он писал довольно сложную лирическую музыку. Он был образованным человеком, не раз приезжал в Петербург, знал русский язык. Может быть, отсюда и высокий композиторский уровень его музыки. Я обратилась к Даулеткерей, потому что его музыка вбирает в себя народные образы его эпохи.

Раньше, в 50-е годы, композиторы также обращались к кюю, но использовали, скажем, в сонатной форме только его «тему». Побочная партия в сонатной форме строилась уже на другой основе. Между тем, кюй — это не только тема, фрагмент произведения, это целое сочинение, имеющее свои принципы развития. Меня заинтересовала форма кюя в целом. Изучая ее, я обнаружила много интересного. В симфонии «Жигер» за основу взят драматический, даже скорее трагический кюй. Я изучила принципы развития кюя (музыку казахских кюев знаю с детства), проанализировала процесс мышления композитора, а потом развила все это методами современного симфонизма, современного музыкального языка.

Таким образом, коротенький кюй (2—3 минуты звучания) стал основой пятичастной симфонии. В ней есть и другие кюи Даулеткерей, но «лейткюем» явился «Жигер». На исполнении в Москве (ноябрь 1976 года) был Виктор Сергеевич Виноградов. Я спросила его: «Как ваше мнение?» Он ответил: «А это уже музыка Жубановой о Даулеткерее».

Вопрос: Вы старались в симфонии претворить именно то, что нашли в приемах развития кюя?

Жубанова: Да, именно так. Ведь нельзя создавать в собственном произведении нечто противоположное образам создателя кюя.

Я, например, пишу сейчас оперу, посвященную Курмангазы. Там я использую кюй и для чисто симфонических эпизодов, и для хореографических, и даже в вокальной партии. Выяснилось, что кюй можно даже петь. Так, ария Курмангазы построена на его собственном кюе. Получилось, по-моему, очень интересно.

У каждого композитора формируется свой взгляд на национальное. Когда я кончала консерваторию, считалось, что нельзя чрезмерно активно пользоваться народной песней (мы считали это «иждивенчеством»). Мы мало обращались к фольклору.

Вернувшись в Казахстан, я вначале критически относилась к композиторам, которые из произведения в произведение включали материал народных песен. Но позже заинтересовалась фольклором и подумала: «Ведь это народное достояние, веками отшлифованное, знание его не только интересно, но и необходимо композитору». И последние 10—15 лет я очень увлеченно работаю над народным материалом, но стараюсь его осмыслить и использовать так, как его понимаю я, современный человек. Сейчас даже чувствую, что этот материал довлеет, даже отчасти сковывает. Мне хочется отойти от него, остаться национальным композитором, но не обязательно придерживаясь каких-то норм или образцов.

Вопрос: Вы говорили, что за последние 20 лет взгляд на критерии национального изменился. Возникают ли у Вас в республике и сейчас дискуссии при определении национальной сущности произведения?

Жубанова: Да, возникают. В основном сейчас уже определилось отрицательное отношение к пассивному использованию народной музыки. Вместе с тем и до сих пор, если, скажем, в опере нет нескольких народных тем, то у некоторых музыкантов это вызывает критику. Здесь сказывается восхищение музыкантов своим фольклором. Но нельзя бесконечно пользоваться народной музыкой.

В феврале 1977 года состоялся молодежный пленум СК СССР. Он показал, что уровень композиторской техники молодых музыкантов сейчас гораздо выше, чем примерно 25 лет назад. Вместе с тем в смысле широты образного видения, многообразия отражения жизни, музыканты все-таки отстают от представителей других видов искусств. В прежние годы композиторов интересовал широкий круг тем, но им не всегда хватало мастерства. Сейчас же техника у всех высокая, но часто не хватает большого масштаба мышления.

жется, что здесь помог бы новый взгляд на народную музыку. Это касается не только казахской музыки.

Думаю, что некоторым молодым авторам надо серьезно подумать над тем, в каком направлении идти дальше. И старшие товарищи должны в этом отношении направить молодежь.

Вопрос: Как Вы считаете, в какой степени сказалось воздействие советской классики, и в первую очередь Прокофьева и Шостаковича на казахскую музыку и на Вас лично? Естественно, имеются в виду и другие композиторы.

Жубанова: И Прокофьев, и Шостакович оказали, конечно, колоссальное влияние на наших композиторов. Мне повезло, в 40—50-е годы я училась в Москве. Мы много играли и анализировали произведения классиков, в том числе и советской музыки. Мышление большими масштабами, народность, широко понимаемая, образность и драматургическая стройность, присущие произведениям этих мастеров, — эти особенности творчества великих композиторов сыграли большую роль в нашем становлении как музыкантов. Сейчас молодежь пишет много, но не всегда думает о том, что композицию нужно драматургически построить.

И в этом смысле одинаково плодотворное влияние оказало творчество и Прокофьева, и Шостаковича. Мы на их музыке учились и стараемся не потерять все усвоенное, особенно то, что близко твоему творчеству, твоей индивидуальности.

Лично мне ближе Прокофьев, прежде всего своей гармоничностью, которая сохраняется в любой его музыке и трагической, и светлой, и шаловливой. Я не знаю другого такого композитора. Это классик в самом широком смысле слова.

Шостакович же — один из гениальных симфонистов нашего века. Мне он очень близок своими произведениями трагедийного плана. Образец, к которому мы все должны стремиться, — его симфоническое мышление, его великолепное оркестровое мастерство.

В Москве, в начале 50-х годов особенно много звучал Прокофьев. Мы стояли ночами в очереди, чтобы иметь возможность послушать «Ромео и Джульетту», «Войну и мир» — сочинения, которые стали для нас открытием целого мира. Сейчас молодежи все доступно, все они знают, но им не хватает момента удивления. Существует такое изречение: «философия начинается с удивления». А если творческий человек, тем более композитор, не испытывает удивления, радости открытия, он многое теряет в поэтическом осмыслении мира. Когда откроешь для себя что-то новое, например, гениальное полотно

жизни, рождается ощущение счастья. Такое ощущение я испытывала несколько дней после посещения Дрезденской галереи. Но я немного отклонилась. Мы с наслаждением, с упоением слушали музыку Прокофьева, мы действительно счастливые люди, что застали и Прокофьева, и Шостаковича.

Вопрос: Что Вы можете сказать о взаимовлиянии национальных культур, например, о связях Вашей республики с соседями?

Жубанова: Это сложный вопрос. В творчестве казахских композиторов хотелось бы ощутить более сильное влияние «большой» советской музыки. Мне думается, что молодое поколение сейчас творчески более активно; оно понимает значение и творчества Прокофьева, Шостаковича, и творчества композиторов других республик, например, симфоний Канчели. Они и сами ищут каких-то новых путей. К сожалению, особенно близкого общения между республиками у нас нет, хотя и существуют, правда, формы обменных концертов.

Меня лично обрадовали композиторы-узбеки, например, Таджиев. Интересны его симфонии, чувствуется, что он внимательно изучает Шостаковича. Но, как мне кажется, ему предстоит еще работать над методами развития и формой.

Как-то я была в Японии и встречалась с японскими композиторами. Многие из них учились в Париже. Один из авторов говорил о том, что необходимо современными средствами выразить японское, национальное. Меня удивило, что это их волнует. Вообще они там работают в очень трудных условиях. Японские композиторы рассказывали, что, написав симфонию, автор должен оплатить оркестр, чтобы его произведение исполнилось. От гонорара ему остаются деньги лишь на сигареты. Наши молодые композиторы не знают таких трудностей.

Вопрос: Какую роль в становлении молодых казахских композиторов играет опыт зарубежной музыки XX века?

Жубанова: Молодое поколение очень любознательно. И хотя у нас не Москва и трудно достать ноты и пластинки, они знают основательно не только Стравинского и Бартока, но и Лютославского, Пендерещкого. Это очень хорошо — земля одна, мир один, и они должны все знать. В этом отношении мы многого ждем от наших композиторов, конечно, при условии критической оценки изучаемого материала.

Вопрос: Хотелось бы, чтобы Вы вкратце рассказали о том, как в современной казахской музыке развиваются те или иные жанры?

Жубанова: Я уже говорила, что сейчас у нас в республике успешно развивается опера. Правда, реже воплощается современная тема, композиторы охотнее обращаются к исторической тематике (довлест традиция). В последние годы создано несколько новых опер. Меньше внимания привлекает пока балет (думаю, что из-за отсутствия высококвалифицированных балетмейстеров). Сейчас дела обстоят лучше.

Вопрос: Хорошо ли посещается опера, есть ли более или менее постоянная аудитория у оперного театра?

Жубанова: И есть, и нет. Вокальную музыку у нас любят, но многое зависит от качества постановки. По телевидению слушают и прекрасное исполнение, и интересные постановки, поэтому, естественно, повышаются требования и к исполнению, и к режиссерской культуре. Когда приезжают интересные коллективы, то зал заполнен. Если же постановка осуществлена слабо, то публика плохо посещает не только современные оперы, но и классические («Травната», «Борис Годунов»).

Вопрос: А как с другими жанрами?

Жубанова: Редки у нас балетные премьеры. В 1966 году был поставлен мой балет «Легенда о белой птице», в 1971 — премьера балета Е. Брусиловского «Козы-Корпеш и Баян-Слу»; в 1975 году — балета А. Серкебаева «Аксак-кулан». Сейчас М. Сагатов написал балет «Алия» на современную тему. Это произведение воплощено на сцене молодым балетмейстером Ж. Байдаралиным. Считаю, что это талантливая постановка, балет идет с большим успехом.

В симфонических жанрах сейчас происходит своего рода переоценка ценностей, композиторы ищут, пробуют. Прошло семь лет после того, как написана моя симфония «Жигер», за это время появился ряд других сочинений — Седьмая и Восьмая симфонии Е. Брусиловского, Первая и Вторая К. Кужамьярова, Вторая и Третья А. Бычкова. Очень интересно услышать «голоса» молодых композиторов в этом сложном жанре.

Хоровая музыка, может быть, развивается не так быстро, но репертуар хоров все время пополняется новыми сочинениями. У нас есть очень хороший коллектив — Казахская хоровая капелла, которая привлекает высоким исполнительским уровнем. И композиторы с удовольствием пишут для этого коллектива. Если произведение молодого композитора исполнено хорошо, то ему хочется писать еще и еще. Я не скажу, что хорошие произведения пишут многие композиторы, но есть определенный круг авторов, которые преданы этому жанру.

Не так давно, года 3—4 назад, в Казахстане организован Государственный струнный квартет. Появился стимул для создания камерных произведений. В основном пишут их молодые композиторы. По-моему, это общее явление; и у нас и в других республиках старшее поколение больше интересовалось оперой. Есть среди квартетов и интересные сочинения, доказывающие, что авторы владеют мастерством, находясь на уровне современного мышления и образного, и технического. Активно развивается песня, гораздо меньше романсы, даже я не знаю, чем это объяснить. Народ у нас поющий, а романсы почему-то не появляются. Может быть, мешает этому «броскость» эстрадной музыки — каждую песню сразу же исполняют, она быстро распространяется, есть и эстрадный оркестр, популярные певцы. Возможно, в какой-то мере такая легкая популяризация песен мешает развитию камерного вокального жанра (в большей мере это относится к исполнителям).

Вопрос. Как обстоит дело в области музыки для масс, для быта? Например, эстрадная песня, музыка для танца, для отдыха.

Жубанова: Эта музыка распространена, однако здесь ее все благополучно. Композиторы-профессионалы не так интенсивно работают в жанре музыки для эстрады, и в эту сферу проникают люди (как, наверное, и везде), малоталантливые, но быстро приспособляющиеся. У нас много такого рода композиторов, которых даже яе знаешь, как назвать. Она и сами недавно писали в газете: «Нас не называют композиторами. Как нас назвать?» Некоторые не имеют высшего образования, другие вообще нигде не учились. Бывает, что они талантливы, иногда могут сочинить хорошую мелодию, все же остальное делают аранжировщики. Как правило, правда, они быстро выдыхаются — их хватает на 2—3 года, иногда на 5 лет.

Эстрадной музыки как таковой у нас не так уж много, а вот музыки для отдыха вообще, по-моему, нет, если не считать двух-трех пьес для эстрадного оркестра.

Вопрос: Сборник, в который войдет интервью с Вами, называется «Советская музыка на современном этапе», а поэтому нас интересует, как изменилось отношение к фольклору в грузинской музыке за последние 15—20 лет?

Цинцадзе: Вы знаете, что я уже 13 лет руковожу консерваторией, так что мне легче говорить о нашей творческой молодежи. В течение этого периода, по моим наблюдениям, происходили весьма интересные явления. В 60-е годы, когда началось увлечение новыми техническими средствами, наша молодежь, как мне кажется, несколько растерялась. Новыми средствами интересовались все, но мое поколение, конечно, трудно уже сбить с толку, а вот молодежь потеряла опору. Едва ли не в каждом произведении я чувствовал стремление сделать так, чтобы все было неестественно, звучало необычно. Ну, и не было речи о народности, об использовании народной мелодии. Я думаю, в тех или иных формах такое происходило везде. Честно говоря, я не мешал своим студентам: пусть сами разберутся, но категорически требовал, чтобы они овладели основами знаний.

Это был трудный период и для нашего поколения. Но в последние несколько лет под влиянием многих причин произошло резкое изменение в отношении к национальным традициям, в частности, к фольклору. Лет пять назад молодой композитор Г. Члаидзе написал цикл народных песнопений. Он не использовал цитат, но сама манера интонационного мышления оказалась близкой к народной. Опыт был настолько удачным, что его произведение стало предметом широкого обсуждения. Цикл написан на народные тексты. Произведение

Чидадзе «Песнопения любви» получила первую премию на смотре молодых композиторов, оно было открытием и для нас, и для его сперетников, друзей. И так всегда — когда появляются что-то значительное, оно служит толчком для последующих работ. Многие композиторы создали новые циклы, и, например, Р. Читашивили получил первую премию на последнем конкурсе за цикл «Кафис», вторую премию присудили М. Мерабишвили, который тоже написал цикл народных песен (это уже кошечки и хеусурские народные напевы).

На Всесоюзном конкурсе молодых композиторов, посвященном 60-летию Великой Октябрьской революции, о котором я говорил, мы прослушали 129 сочинений, что было нелегко, но в целом сложилась отрадная картина. Лишь отдельные произведения напоминали о периоде 60-х годов, о тенденциях, связанных с неорганичным претворением тех или иных приемов новой композиторской техники, что приводило к страшной унификации, потере собственного лица. Сейчас знание новой техники осталось, она не забыта, но композитор обнаруживает уже и свою индивидуальность — душу, сердце и, конечно, разум.

Вопрос: Есть ли какая-то принципиальная разница в подходе к фольклору в 40—50-е и в последние годы, ведь к нему обращались и прежде?

Цицнадзе: Есть разница и очень большая. В 40-е годы композиторы обращались к фольклору, упрощенно говоря, следуя неким нормам. Даже больше скажу: в 30—40-е годы грузинские композиторы должны были избегать трезвучий. Требовалось, чтобы сохранился обязательно квартово-квинтовый строй, как в национальном многоголосии.

Вопрос: Видимо, это было не только требование эстетики, но и определенный естественный для грузинской музыки стилистический период?

Цицнадзе: Да, естественный. Я сам тогда неоднократно обращался к фольклору — в вполончельных миниатюрах, некоторых квартетах (например во Втором, где даны вариации на грузинскую тему). Сейчас композиторы подходят к фольклору более творчески.

Вопрос: Более активно?

Цицнадзе: Нет, активность проявлялась и раньше, но был, если можно так выразиться, более формальный подход. А сейчас некая потребность. Вот, к примеру, обращение к народным словам: здесь уже главное — музыкальный образ.

дух, который композиторы хотят воссоздать. Мне кажется, что это очень интересный процесс.

Композиторы пользуются современными средствами, иначе невозможно. И я, когда хочу добиться какого-то особого звучания, с удовольствием использую серию, но «слуховую» серию — так, как подсказывает слух.

Сейчас, кажется, наступает пора особого отношения к фольклору. Никто не заставлял Члаидзе писать вокальный цикл. А ведь были периоды, когда требовали, но никто не писал для голоса.

Вопрос: Можно ли сказать, что уважение и любовь к голосу — это грузинская традиция? Ведь в Грузии период, когда не писали для голоса, был кратким. Наверное, вокал — в природе грузинского мелоса.

Циццадзе: Народные песни лучше поют в деревнях, а не профессионалы. Просто диву даешься — как это у них получается. Какая импровизация! Какое голосоведение! А ведь поют старики!

Вопрос: У молодежи есть к этому интерес?

Циццадзе: Есть. Между прочим, в нашей консерватории на кафедре народной музыки включена в учебный план расшифровка записей народных песен; специально создан хор из студентов-композиторов, чтобы они эти расшифровки пели. Композиторы занимаются с огромным интересом; скорее они прокусят лезвием, но не занятие по расшифровке.

А вообще настало время пересмотреть программы музыкальных вузов, композиторских факультетов — в особенности. Нельзя в течение столько лет заниматься только функциональной гармонией. Надо думать об изучении современной гармонии, бифункциональных аккордов. Функциональную гармонию нужно знать, но проходить ее уже в училищах. Полифония же в вузе необходима (я ученик С. С. Богатырева, помню), когда написал по его заданию последнюю 24-ю футу, он посмотрел ее и сказал: «А теперь можете писать все наоборот». Таковы были его требования к полифоническому мастерству студента.)

Вопрос: Меняется ли представление о том, какой должна быть грузинская национальная музыка, если сравнить 30—50-е годы и наше время?

Циццадзе: Прежде существовал, как я уже говорил, более внешний, формальный, что ли, подход к фольклору, и, вместе с тем, бытовали, по-моему, неправильные понятия о народности. Если в произведении не было фольклорной ци-

таты или использовались трезвучные аккорды, то его уже не считали грузинским. Один из ярких примеров — Первая симфония А. Баланчивадзе. Она сначала вызвала среди профессионалов даже своеобразный бунт. А затем с успехом прошла и звучит до сих пор; я считаю ее одним из лучших симфонических произведений.

Вопрос: Но профессионалы встретили ее как-то настороженно?

Циццадзе: Да, потому, что там язык был более свободным. Сейчас мы смотрим по-иному. Хорошее произведение грузинского композитора — это грузинская музыка. Даже, к примеру, когда приходится оформлять спектакль, где требуется испанский колорит, все равно это будет в какой-то степени грузинская музыка.

Вопрос: Можно, следовательно, сказать, что ограничения в понимании национального сейчас как-то преодолены?

Циццадзе: Да, окончательно и бесповоротно.

Вопрос: А влияло ли на этот процесс освоение опыта классики XX века, в частности, изучение творческого наследия таких мастеров, как Стравинский или Барток?

Циццадзе: Конечно. Для меня лично Барток — олицетворение самого современного, настоящего и подлинно национального. Как музыкант я вырос на произведениях Бартока. переиграл все его шесть квартетов и удивлялся, как лирист может мыслить так квартетно. А его блестящая оркестровка! Ведь он перевернул все понятия об оркестровке! Я имею в виду балет «Чудесный мандарин».

Если в 30-е годы, по моим наблюдениям, огромную роль для Закавказья сыграл Арам Ильич Хачатурян, то аналогичное воздействие в смысле гармонии, формы оказала в 50-е годы музыка Бартока. Ведь у него серийная техника была еще в 10-е годы нашего века. Но строгой серийности он не придерживался, хотя всем владел — и это хорошо! А какой полифонист! Я считаю, что «Музыка для струнных, ударных и челесты», ее первая часть — гениальный образец полифонического письма. Я горжусь тем, что нахожусь под влиянием Бартока.

Вопрос: Нам было бы очень интересно узнать Ваше мнение по поводу влияния Прокофьева и Шостаковича на грузинскую музыку.

Циццадзе: Мне легче говорить о себе. Оба сыграли колоссальную роль в моем развитии — и Прокофьев, и Шостакович. С Дмитрием Дмитриевичем мы особенно часто встреча-

лись. Мой Девятый квартет посвящен памяти Шостаковича, здесь использована его мелодическая монограмма D—Es—C—H. Этим хотелось выразить свою любовь к очень близкому и дорогому для меня человеку, великому музыканту.

Шостакович не мог не повлиять не только на нас, но и вообще на каждого советского композитора. Я имею в виду его технику и еще более — острое восприятие современности (назову Восьмую симфонию, Первую, Девятую. Честно говоря, в Одиннадцатой симфонии, как мне кажется, больше иллюстративности. Двенадцатую я совершенно не воспринял, к сожалению, а вот Тринадцатая — это нечто новое). А какие квартеты у него!

Недавно состоялась премьера моего балета «Сванская легенда», над которым я работал вместе с талантливым балетмейстером Г. Алексидзе. Там ощущаются и прокофьевские влияния, например, «Плач народный» — он связан с музыкой смерти Тибальда из «Ромео и Джульетты». Иначе я не мыслю, это определенный образ.

Вопрос: Хочется отметить, раз уж мы коснулись Вашего творчества, что Ваши струнные квартеты дают картину весьма интересной эволюции.

Циццадзе: Квартеты для меня в известном смысле — творческая автобиография. Я очень люблю этот жанр. Мне кажется, в квартетах можно передать абсолютно все.

Вопрос: Скажите, пожалуйста, как Вы оцениваете состояние грузинской музыки — нас интересует ситуация в конкретных жанрах. Развивается ли грузинская музыка более или менее равномерно?

Циццадзе: Конечно, очень интенсивно развивается камерная музыка, что характерно, по-моему, не только для Грузии. Играет роль, видимо, то, что камерная музыка более доступна для исполнения. Много значит существование хороших исполнителей, ведь важно представлять, для кого конкретно пишешь.

Вам, конечно, известно, что в последний период у нас намечилось оживление и в симфонической музыке. Я имею в виду симфонии Г. Канчели, очень интересно продолжающие развитие грузинского симфонизма. Меня лишь немного пугает известная однотипность схемы его произведений (я знаю четыре его симфонии).

Вопрос: Своего рода драматургическая инерция?

Циццадзе: Именно. Он должен вырваться из этих тисков, и я верю, что вырвется, ибо он талантливый человек.

Кроме того, создаются произведения в оперном жанре. Это трудный жанр, но работа идет. В целом, однако, у нас больше балетов.

Некоторые композиторы (я имею в виду О. Тактакишвили, например) интенсивно работают в разных жанрах. Но мне очень жаль, что такие мастера, как А. Мачавариани, Д. Торадзе пишут мало. Я не знаю причин, но думаю, что они должны вносить более действенный вклад в развитие национальной музыкальной культуры.

Вопрос: Итак, Вы считаете, что жанры развиваются более или менее равномерно?

Цинцадзе: Да.

Вопрос: Как Вы расцениваете хоровой цикл «Песни старого Тбилиси» И. Кечекмадзе? Какова их национальная основа?

Цинцадзе: Основа их — городской фольклор. Впервые городской фольклор использовал, и очень удачно, В. Долидзе в «Кето и Котэ», в 1919 году. И музыка его до сих пор звучит очень свежо. Казалось бы, что мог сделать человек, который играл только на мандолине и больше ничего не знал? Тем не менее, он сумел многое схватить интуитивно. Я его считаю самым талантливым композитором того времени. После него городской фольклор использовали другие.

В «Песнях старого Тбилиси» И. Кечекмадзе уловил и передал самый дух того времени, звучание некоторых народных инструментов, и сделано это в хоре а саррелла на интонационной основе городского фольклора.

Вопрос: Как Вы расцениваете ту ситуацию, которая сложилась в области массовой музыки? Сочиняете ли сами такую музыку?

Цинцадзе: Нет, в моем творчестве это было связано с работой для кино, от чего я в последние годы отошел.

Вы затронули очень интересный, сложный и спорный вопрос. Вы знаете, что в Грузии эстрадная музыка стоит на довольно высоком уровне, есть много интересных ансамблей. Зарубежные влияния порою творчески перерабатывались (укажу, например, на ансамбль «Орэра»). Но работа наших композиторов вызывает у меня тревогу. Иногда на мои выступления по этому поводу очень обижаются; однако я считаю, что обязан высказаться. Я очень люблю композитора Г. Цабазе. Он умеет находить «зерно песни». Некоторые его песни («Тбилиси», «На той горе») так мне нравятся, что я с большой охотой под ними подписался бы. Но он поддался влия-

нию «дешевого» вкуса, и пошли плохие, условно говоря, «восточные» напевы. К сожалению, и другой талантливый композитор Р. Лагидзе, автор многих хороших песен, стал теперь мало писать. «Восточные» перепевы затронули и нашу молодежь.

Конечно, эстрада пользуется большим успехом. Вкусы части нашего общества в этом смысле вызывают тревогу. Правда, как будто немного отходит увлечение электрогитарой и ударной громкостью звука, но оно, видимо, еще будет долго держаться, и пока трудно сказать, куда приведет. Я надеюсь на появление в этой сфере талантливого и требовательного к себе композитора.

Вопрос: Как Вы считаете, изменились ли понятия народного и национального за последние два десятилетия?

Юзелиюнас: Композитор, который любит родную культуру и желает связать свое творчество с ее истоками, неизбежно сталкивается с довольно конкретными материальными вещами, которые, как мне кажется, в большей части обуславливают направление его творчества.

Понятие «народности» так же, как категории искренности, эмоциональности и т. д., слишком расплывчаты для того, чтобы применять их в нашей композиторской практике.

Когда я, композитор, сижу за роялем и передо мной нотная бумага, я не думаю об эмоциональности, народности, как не думаю о содержании, потому что все это во мне заложено. Мне приходится сталкиваться с рядом конкретных проблем, а именно, с музыкальными структурами в широком и в узком смысле слова, полифоническим и гармоническим планами. Приходится думать о том, каким способом те мысли, те идеи, которые есть в моей душе, выразить на белом листе нотной бумаги.

Вопрос: Видимо, у Вас и Ваших коллег происходили и происходят изменения во взаимоотношениях с фольклором?

Юзелиюнас: Думаю, что да. В послевоенные годы существовала известная ограниченность в понимании народного, какая-то поверхностная нормативность в использовании технических средств выразительности. Одни средства считались положительными, а другие — нежелательными.

Я помню, когда в 1949—50 годах в Ленинградской филармонии исполняли оркестровые пьесы Дебюсси, зал буквально

ломился, все хотели услышать музыку, которую тогда считали «формалистической». Оказалось же, что это милая, симпатичная, аккуратная музыка. Вернувшись в родную Литву, я со студентами начал изучать многое из того, чего мы до сих пор не знали и безосновательно критиковали. И оказалось, что все не так просто.

Существует много крайних, экстремистских течений, но немало есть и рационального, например, система додекафонии, которая почему-то считалась неприемлемой.

Более близкое знакомство с ней показало, что методы ракохода и ниверсии широко использовались и Бахом, и до Баха. Что же, Шёнберг изобрел эти средства? Нет, ни в коем случае. У него существовали определенные эстетические идеалы, и он их выразил при помощи серийной техники. Его метод, так же как и метод, известный двумя столетиями ранее, в настоящее время очень полезен и не стоит от него отказываться.

Вопрос: Можно ли сказать, что в изменении Вашего отношения к фольклору сыграли роль и общее развитие нашей музыкальной культуры, и изучение опыта Стравинского, Бартока, Прокофьева?

Юзелюкас: Самое глубокое воздействие оказало научное изучение фольклора, а также творчество Бартока. Стравинский и Прокофьев эмпирически использовали истоки народной музыки, а Барток подошел к фольклору и как ученый; я думаю, что самого большого эффекта достиг Барток.

Если Мусоргский эмпирическим путем нашел истинную ладово-гармоническую основу русской мелодии, то Барток подошел уже к своему фольклору как исследователь и в своем творчестве сознательно использовал нормы мышления и структурную основу своей народной музыки.

Думаю, что мое отношение к народной музыке не столько изменилось, сколько углубилось.

Вопрос: Что Вас интересует в народной музыке? Видимо, не только тематизм сам по себе, но и структурные, ладовые закономерности?

Юзелюкас: Именно так. Слушатель воспринимает конечный результат творчества. Ему музыка нравится или нет. Профессионал же начинает задумываться над тем, почему, откуда, что и как делается. В процессе работы как и становится главным. Народная музыка имеет определенную структурную основу. При ее изучении становится ясно, что нужно не цитировать мелодии, а чувствовать интонационную сущность

и в технологическом отношении обобщенно мыслить в определенном ладу горизонтально и вертикально.

Некоторые спрашивают (а порою в этом содержится и упрек): не сковывают ли мою фантазию подобные жесткие нормы структуры? Я могу ответить, что мажоро-минорная система в меньшей степени сковывает фантазию, чем система, исходящая из нормативов народной музыки. Однако, несмотря на это, она несколько сот лет жила, живет и будет жить.

Вопрос: Раз уж у нас такой конкретный разговор, то хотелось бы выяснить одну любопытную деталь. Если бы Вы вернулись к своей Второй симфонии (где так удачно использованы сугартинес), трактовали бы Вы фольклорный материал так же или иначе?

Юзелюнас: Такой симфонии, как в 1949—1950 годы, я не мог бы написать, потому что и я сам другой, и мой уровень познания другой. Я не могу пользоваться тем ключом, каким пользовался тогда.

В свое время, начиная заниматься музыкой, я считал танго эмоциональной «вершиной». Я был сельским музыкантом, играл на скрипке, гитаре. Очень не скоро я дошел до Баха, а современной музыки и в консерватории еще во многом не понимал. Только после консерватории я открыл для себя дверь к Бартоку, Стравинскому, Хиндемитту, не говоря о Мессиаине и других. Еще 30 лет назад я не понимал их музыки, это был один этап познания. Но и на том этапе, когда создавалась Вторая симфония, я делал все искренне, не был фальшивым и не отказываюсь от той музыки. Наоборот, мне очень приятно, что звучит музыка бадета «На берегу моря». Люди слушают, радуются. (Ведь эволюция композитора и слушателя происходит различными темпами).

Но сейчас я бы не мог так писать, у меня другие принципы мышления, в которых я так же искренне убежден. Поэтому эволюция композитора (а также и слушателя) обуславливает и эстетические критерии.

Вопрос: И другой метод обращения с фольклором?

Юзелюнас: Естественно. Если вначале из-за недостатков глубокого знания приходилось поверхностно использовать мелодические и гармонические обороты, то позже подход к фольклору радикально изменился. Я убедился, что народная мелодика, ее внутренняя структура, содержащиеся в ней возможности гораздо богаче того, что композитор использует. Я убедился далее, что классическая мажоро-ми-

ворная структура тоже возникла из народных истоков определенной культуры. Она широко развивалась в Западной Европе, однако механически переносилась в другие национальные культуры. Например, классическая гармония механически была перевесена на русскую почву (она и до сих пор держится в программах наших учебных заведений), хотя здесь были свои самобытные истоки. Мусоргский, например, не изучал глубоко законы немецкой гармонии, поэтому он был более свободен, мог бунтовать против чуждых для русской музыки норм. А «грамотные» музыканты его критиковали за то, что он «нарушает» правила разрешения вводных тонов и т. д., и т. п. И сейчас, когда мы обратили внимание на народные истоки, оказывается, что они гораздо богаче, чем представлялись ранее.

Вопрос: Есть ли хотя бы опосредованные связи с литовской музыкой в Вашей сонате для скрипки?

Юзелюнас: Я сейчас избегаю употреблять фольклорные цитаты. Я придерживаюсь выработанных мною принципов мышления, причем их структурная основа (вертикальная, горизонтальная и ритмическая) опирается на народные истоки.

Вопрос: В структурную основу Вы включаете и ладовое мышление, и интервальное, и ритмическое?

Юзелюнас: Да, конечно. Ладовое мышление для меня — это весь мелодический, гармонический и ритмический комплекс, при помощи которого передается национальная психология любой культуры.

Вопрос: Работа исследователя Вас интересовала в научном плане?

Юзелюнас: Да, науку я не отрываю от творческой практики. Я еще моего учителя Ю. Груодиса спрашивал (будучи студентом), как стать национальным композитором? А он мне ответил: «Я, братец мой, всю жизнь ищу, а нашел пока только некоторые каденции».

Вопрос: Как Вы считаете, есть у молодежи интерес к национальной культуре или существует тенденция быть композитором вообще? Характерно ли для молодежи обращение к глубинным пластам фольклора, исследовательский подход к народному творчеству?

Юзелюнас: Когда студенты приходят в консерваторию и начинают работать, они стремятся быть оригинальными, современными, увлекаются экспериментами. Положительные результаты возникают, однако, если удастся убедить студента

в том, что структурная основа решает все. Ведь западноевропейская культура опиралась на мажоро-минорное мышление народной музыки, которое было потом освоено профессиональной музыкой.

Литовский фольклор имеет свои, присущие только ему, характерно проявляющиеся закономерности (например, в сугартинах). И моя задача — обратить внимание на структурную основу музыкального мышления нашего народа (конечно, и на закономерности других народов), показать, как ею можно воспользоваться; а овладев всем этим, можно стать и оригинальным, и национальным, и по-настоящему современным. Так или иначе, но каждый композитор, оказывается, в своей творческой практике всегда опирается на конкретную структурную основу. А если так, то уж лучше говорить родным языком, чем заимствовать его у других. Но в конечном счете все решает талант художника, о котором мы часто избегаем говорить.

Иногда происходит чисто механическое отождествление технического прогресса и культуры (электроника, как известно, относится к технической стороне цивилизации, а не к культуре). Некоторые композиторы на Западе чрезмерно механически увлекаются современными возможностями электронной музыки. В принципе, неперно отказываться от технического прогресса. Однако художественное творчество относится к духовной области человечества, где мы неизбежно сталкиваемся с национальным своеобразием, через которое проявляется самобытность каждого народа. Чисто же технические достижения современной науки не имеют национальной специфики, не имеют самого главного для искусства — духовного начала.

Вопрос: Вы могли бы охарактеризовать особенности развития отдельных жанров в литовской музыке?

Юзелюнас: Развитие жанров связано с объективными причинами. Последнее десятилетие у нас бурно развиваются камерно-инструментальные жанры. Думаю, потому, что у нас много высококвалифицированных исполнителей международного класса: три квартета, духовой квинтет, камерный оркестр, отдельные исполнители. Например, как только появилась школа органистов Л. Дигриса, сразу стали создаваться интересные сочинения и для органа (я был органистом, органичная техника мне знакома, и я тоже пишу органную музыку), на которые есть положительные отклики и в Литве, и по Союзу, и за рубежом.

С симфонией положение гораздо более сложное.

Вопрос: Почему в последнее время литовских композиторов привлекает не «чистая» симфония, а с включением хора, текста?

Юзелюнас: Наши молодые композиторы ищут пути обновления жанра. Если копировать то, что писалось десять лет назад, то лучше совсем ничего не писать. Самое главное — найти форму для выражения своих творческих замыслов.

Вопрос: Использование хора-голоса — один из возможных путей обновления жанра?

Юзелюнас: Да, это один из путей, но не единственный. Каждый должен находить то, что ему ближе.

Вопрос: Вам не кажется, что в литовской музыке есть некоторая тенденция к интеллектуализации музыки?

Юзелюнас: Такая тенденция есть. Не знаю — традиция это или нет, но я считаю, что музыкальное искусство должно быть и интеллектуальным. Обратимся к опыту прошлого: музыка Баха в высоком смысле интеллектуальна, но она доступна и интересна и широким массам, и профессионалам. В ней заключено гораздо более глубокое содержание, чем поверхностные эмоции. Если открытая эмоция поверхностна, то она очень скоро стареет. Если же существует подлинно интеллектуальная основа, то и эмоция будет жить дольше.

Вопрос: Каково состояние музыкального театра в Литве?

Юзелюнас: С музыкальным театром дело обстоит хуже. Причина, как мне кажется в том, что вокалистов обучают прежними методами, они имеют меньшую профессиональную подготовку, чем инструменталисты. Вокалист поступает в консерваторию, будучи уже взрослым. Здесь он учится на классическом репертуаре, основанном на мажоро-минорной системе. Когда же они сталкиваются с явлениями современной музыки — сразу стоп!

Вопрос: А почему это не влияет на хор, и хоры поют современную музыку?

Юзелюнас: Почти не поют. Поют традиционную музыку. Если композитор хочет, чтобы его исполняли, он пишет традиционными аккордами, а современной вертикали и горизонтали избегает. Поэтому наша вокальная музыка очень отстает от инструментальной. Тем композиторам, которые пишут в современном стиле и стараются трактовать более глубоко народность и национальность, приходится отказываться от вокальных жанров.

Вопрос: Вернемся еще к опере. Не кажется ли Вам, что в последнее время творческая продукция уменьшилась?

Юзелюнас: Если идти вперед, ставить проблемы, которые волнуют человечество, обращаясь к новым средствам, то работа для музыкального театра — мука. В театре решает план, касса. Эта проблема всем известна, и с ней неизбежно приходится сталкиваться композиторам, пишущим для театра.

Вопрос: Кого бы Вам хотелось назвать из наиболее перспективных молодых композиторов в Литве?

Юзелюнас: Ну, это трудно. Иногда в стенах консерватории человек кажется талантливым. Но главное, прежде всего, выражает ли он себя как личность. Если проявляется личность, то можно надеяться, что будет и композитор.

Десять лет после консерватории — вот экзамен, вот этап, после которого можно сказать, будет человек талантливым композитором или нет.

В целом у нас есть талантливые молодые композиторы, которые очень хорошо зарекомендовали себя интересными и оригинальными партитурами. Это значит, что у нашей композиторской семьи хорошие творческие перспективы.

Содержание

Статьи

От составителей	3
<i>Нестьев Н.</i> Пути взаимодействия (о взаимообогащении национальных культур)	8
<i>Тараканов М.</i> О русском национальном начале в современной советской музыке	42
<i>Сабинашвили М.</i> Заметки об опере	70
<i>Клоутов А.</i> Особенности современного этапа освоения фольклора в творчестве прибалтийских композиторов (1965—1975)	101
<i>Васина-Гроссман В.</i> К вопросу о критериях национального и современного в русской музыке	143
<i>Янов-Яновская Н.</i> О национальном стиле современной узбекской симфонической музыки	165
<i>Гиришман Я.</i> Некоторые современные черты пентатонического музыкального языка (на примере творчества композиторов национальных республик Поволжья и Урала).	204
<i>Саркисян С.</i> Новые пути камерно-вокального жанра (на материале армянской и грузинской музыки)	238
<i>Оржаникидзе Г.</i> Историческая преемственность и пафос будущего	278

Интервью

<i>С. К. Карловым</i>	338
<i>С. Р. Шедракьян</i>	349
<i>С. М. Скорыхом</i>	360
<i>С. Э. Оганесяном</i>	366
<i>С. В. Торвансом</i>	374
<i>С. Г. Жубинской</i>	384
<i>С. С. Циммерман</i>	392
<i>С. Ю. Юсуповым</i>	399

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА
на современном этапе.

Статьи, интервью.

Составители: Г. Л. Головинский,
Н. Г. Шахназарова

Редактор Н. Бобыкина Художник Е. Колустянский
Ю. Визъинша. редактор И. Дорохова. Техн. редактор
М. Кабацкая. Корректоры Е. Васильева и
М. Кабацкая. Сдано в набор 5/II 1980 г. Подп.
к печ. 27/II 1981 г. А 07772 Форм. бум. 60x84 1/4 Бумага
тип. № 2 Гарнитура шрифта «литературная». Печать
высокая. Печ. л. 25,5 Условные 23,72 Уч.-изд. л. 23,63
Тираж 9860 экз. Мад. № 5162 Зак. 1182 Цена 1 р. 70 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-72

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли.
103006, Москва, Ж-85, Южнобутовская ул., 34

Советская музыка на современном этапе:

С56

Статьи и интервью.

Сост. Н. Шахназарова, Г. Головинский. — М.: Сов. композитор, 1981. — 406 с. с нот.

1 р. 70 к.

В этом сборнике исследуются процессы, характерные для советской музыки двух последних десятилетий. Рассматривая отечественную музыку как многонациональное единство активно взаимодействующих культур, авторы сосредоточивают внимание на тех образных и стилистических тенденциях, которые являются общими для музыкальных культур различных республик. По актуальным проблемам творческой практики высказываются крупные композиторы страны — К. Караяев, Р. Щедрин, В. Тормис, М. Скорик, Г. Жубанова, Э. Оганесян, Ю. Юзельюнас, С. Цинцадзе.

С 90103—172 444—81
082(02)—81

78С2

С56