

Г. Головинский

КОМПОЗИТОР  
И  
ФОЛЬКЛОР



Г 61  
IV

Г. Головинский

КОМПОЗИТОР  
И  
ФОЛЬКЛОР

ИЗ ОПЫТА МАСТЕРОВ  
XIX-XX ВЕКОВ

ОЧЕРКИ



Москва  
«Музыка»  
1981



ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

## Рецензенты

доктор искусствоведения  
**Л. В. ПОЛЯКОВА**  
доктор искусствоведения  
**М. Е. ТАРАКАНОВ**  
кандидат искусствоведения  
**И. В. ЛАВРЕНТЬЕВА**

Головинский Г.

Г61 Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX—  
XX веков. Очерки. — М.: Музыка, 1981.—279 с., нот.

Автор сопоставляет фольклор и композиторское творчество как две системы художественного мышления, анализирует новые принципы подхода к народной музыке, сложившиеся в XX веке.  
Работа рассчитана на музыковедов, композиторов, преподавателей и студентов музыкальных вузов.

Г 90101—446 545—81 4905000000  
026(01)—81

ББК 49.5  
78

© Издательство «Музыка», 1981 г.

## Оглавление

<i>Предисловие</i> . . . . .	4
<b>Очерк первый. Фольклор и профессиональная музыка как два метода, две системы художественного мышления</b> . . . . .	8
I. Фольклор и профессиональное искусство: параллели и сопоставления . . . . .	11
II. Особенности музыкального фольклора и профессиональная музыка . . . . .	31
<b>Очерк второй. От девятнадцатого века к веку двадцатому: художественные воззрения и творческая практика</b> . . . . .	55
I. Некоторые итоги XIX века . . . . .	55
II. Мастера XX века о путях использования фольклора в профессиональной музыке . . . . .	83
III. Незведанное в народном искусстве, новое в его образной трактовке. Фольклорный тематизм . . . . .	98
<b>Очерк третий. Дебюсси</b> . . . . .	105
<b>Очерк четвертый. Стравинский</b> . . . . .	142
«Весна священная» . . . . .	146
Народный инструментальный наигрыш у Стравинского . . . . .	178
<b>Очерк пятый. Барток</b> . . . . .	193
Дивертисмент . . . . .	196
Народный инструментализм в мире музыки Бартока . . . . .	226
<b>Заключение</b> . . . . .	256
<i>Использованная литература</i> . . . . .	271
<i>Synopsis</i> . . . . .	277



## Предисловие

Композитор и фольклор — проблема столь же актуальная, сколь и недостаточно разработанная. Общеизвестна огромная роль народного творчества в развитии музыкального искусства на протяжении всей его многовековой истории. В течение последних примерно полутора веков, то есть с тех пор, когда интерес к фольклору стал весомым музыкально-общественным фактором, вряд ли найдется крупный музыкант, который не высказывался бы в той или иной форме о рассматриваемой проблеме. Таким образом, существует масса ценных суждений, верных догадок, проницательных наблюдений, тонких анализов.

Однако обобщающих работ крайне мало. А главное — отсутствует фундамент дальнейшей разработки: всестороннее и глубокое сопоставление фольклора и композиторского творчества как двух принципиально различных систем художественного мышления. Данная задача, с нашей точки зрения, вряд ли может быть в настоящее время решена на должном уровне в связи с существенными пробелами в теории и эстетике народного музыкального искусства. Поэтому предпринятая автором попытка подобного сопоставления — а оно должно было дать необходимые теоретические предпосылки исследования — неизбежно является схематичной, беглой и не может претендовать на полноту даже в постановке всех заслуживающих внимания вопросов.

С самого начала основная цель исследования была определена как выявление тех *новых принципов подхода* к фольклору, которые зародились и получили развитие в музыке XX века. При этом намеренно в стороне оставляется обширный творческий пласт, в котором сохраняются и развиваются традиционные принципы подхода, — пусть количественно он охватывает значительную часть музыки, написанной в XX веке, и включает немало художественно высокоценных сочинений. Поставленная задача потребовала — для сравнения — экскурсов, иногда длительных, в творческую практику и эстетические воззрения мастеров XIX (а в отдельных случаях и XVIII) века. Особое внимание здесь было уделено русской

классике, давшей интереснейшую картину эволюции взаимоотношений с фольклором (Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов).

Нет необходимости специально оговаривать, сколь обширна и трудоемка тема, вынесенная в заглавие работы. Изучить фольклор *одного* народа — так же, как и творческое наследие крупного композитора, — задача, требующая многих и многих лет, если не всей жизни. Разработка же поставленной темы неизбежно требует обращения к фольклору *разных* народов, к творчеству *многих* композиторов. Отсюда — поиски возможных ограничений темы, служившие предметом особой заботы автора.

Прежде всего, музыкальный фольклор в настоящей работе преимущественно рассматривается не сам по себе, а лишь в тех его аспектах, которые получили отражение в композиторском творчестве. В самом же композиторском творчестве выделяется наследие только тех художников, для которых опора на фольклор была существенной составляющей творческого метода. Но и здесь, хотя в поле зрения находится творчество в целом, отбираются немногие произведения — те, в которых наиболее наглядно воплощаются характерные для композитора методы обращения с народной музыкой. Автор использует анализ отдельного произведения или фрагмента для демонстрации конкретных путей, приемов претворения фольклора — и обнаружения общности таких приемов, отличающих один крупный период в истории музыки от другого.

Ограничение проблематики заключается в том, что не все стороны взаимоотношений творчества композиторов-профессионалов и народных музыкантов рассматриваются в равной мере подробно. Автор выделяет в качестве одной из центральных проблему тематизма, ибо в данном аспекте тематизм, с одной стороны, концентрирует в себе многие важные черты индивидуального языка композитора и стиля эпохи, а с другой — являет собою наглядный результат процесса «трансплантации» фольклорных элементов. Для обозначения этого результата вводится рабочий термин «фольклорный тематизм».

Еще одно существенное ограничение связано с выбором жанра книги. Это очерки, то есть жанр, не претендующий на воссоздание целостного исторического процесса, на анализ всех его составляющих (следы воздействия фольклора можно найти, по-видимому, у любого крупного композитора). Принятый автором принцип — демонстрация типичного на немногих конкретных художественных образцах — обусловил и неполноту охвата, и индивидуальные критерии отбора.

В ходе исследования обнаружилось, что новые тенденции в подходе к фольклору формируются уже на рубеже веков и с полной отчетливостью выступают в первые десятилетия XX века, прежде всего в музыке ряда гениально одаренных художников-новаторов. Таким образом, представилась возможность сузить угол зрения и продемонстрировать новые тенденции, ограничившись в основном творческим наследием Дебюсси, Стравинского,



Бартока, — хотя те же тенденции проявились в сочинениях многих других композиторов (их воззрения и творчество затрагиваются попутно).

Разработка темы «Композитор и фольклор» на материале советской музыки повлечет за собою обширный комплекс особых проблем самого различного свойства. Прежде всего, это сложнейшая задача строительства профессиональной музыкальной культуры, практически решавшаяся многими народами нашей страны, а отсюда — вызывавшая горячие споры проблема нахождения путей синтеза национального с общеевропейским (один из аспектов проблемы — и немаловажный для повседневной музыкальной жизни — взаимоотношения композитора и «фольклорного» слушателя). Далее, это свои, особые для каждой национальной культуры, пути претворения фольклора, зависящие и от степени зрелости профессиональной культуры, и от накопленного ею в досоветский период опыта (или от отсутствия такового), и, наконец, от самой народной музыки: от повсеместности или, наоборот, региональной ограниченности бытования наиболее представительных ее пластов, от меры податливости тех или иных ее жанров господствующим в композиторской практике методам оформления (достаточно сравнить хотя бы Прибалтику и Среднюю Азию).

Автор не считал себя вправе вскользь, походя касаться всей этой обширной проблематики; ясно, что ее подлинно научное рассмотрение потребовало бы специального — масштабного и, вероятно, коллективного — исследования, выполненного при участии музыковедов разных республик<sup>1</sup>. Однако сказанное отнюдь не означает абстрагирования от актуальных проблем отечественной музыкальной культуры. Прежде всего, предпринятая попытка выявить новые принципы подхода к фольклору, открытые крупнейшими мастерами XX века, имеет прямое отношение к советской музыкальной творческой практике, ибо наследие мастеров уже оказало и продолжает оказывать воздействие на русскую советскую музыку и музыку братских республик<sup>2</sup>. Длительное время дискутировавшиеся в музыкально-общественной среде актуальные вопросы — о существовании эстетико-технологических нормативов использования народной музыки, о допустимых пределах ее трансформации, о соотношении субъективного и объективного в ее истолковании (отголоски дискуссий оказываются и сейчас в конкретных оценках) — все эти вопросы также находят освещение на страницах работы. Кроме того, и сама музыка советских композиторов не упускается из виду: «выходы» в нее совершаются неоднократно по различным поводам (в частности, в связи с развитием классических традиций или в связи с новыми приемами использо-

вания фольклорного материала). Некоторые тенденции взаимоотношений с фольклором, характерные для советской музыки последних двух-трех десятилетий, прослеживаются в «Заклучении».

Все вышеизложенное определило структуру книги. Очерк первый выполняет роль теоретического введения, где выдвигается ряд основополагающих для данной работы тезисов. Очерк второй носит преимущественно историко-обзорный характер: обобщаются характерные для музыки XIX века воззрения на фольклор и творческая практика его использования (прежде всего на материале русской музыки), анализируется музыкально-общественная ситуация на рубеже веков и в первые десятилетия XX века, освещаются связанные с народной музыкой проблемы, служившие предметом широкой полемики. Далее следуют три монографических очерка («Дебюсси», «Стравинский», «Барток»), в основном посвященные анализу нескольких наиболее показательных — в аспекте рассматриваемых проблем — произведений. В «Заклучении» суммируются полученные результаты и, как уже упоминалось, дается сжатый обзор «фольклорного движения» в современной советской музыке.

Уже после того, как рукопись работы была сдана в издательство, вышла в свет книга И. Земцовского «Фольклор и композитор» (Л., 1978) и статья В. Холоповой «К вопросу о специфике русского музыкального ритма» (в кн.: Проблемы музыкального ритма. — М., 1978), перекликающиеся в отдельных моментах с текстом работы. Автор постарался учесть — в той мере, в какой это было возможно, — высказанные в названных трудах суждения.

Ссылки на литературу, приведенную в конце книги, даются в условно-сокращенном виде; номера страниц указываются *курсивом*.

Автор считает приятным долгом выразить благодарность своим коллегам по ВНИИ искусствознания, а также И. В. Лаврентьевой, В. А. Цуккерману — за ценные замечания, высказанные в процессе создания рукописи. С чувством особой признательности автор отмечает помощь фольклористов, щедро делившихся знаниями и материалами: А. В. Рудневой, Н. М. Бачинской, Б. И. Рабиновича — в Москве, С. И. Грицы — в Киеве, Л. Викара, Б. Шароши, Г. Мартина — в Будапеште. Автор благодарен также редактору издательства В. А. Ерохину за творческую помощь в ходе подготовки рукописи к печати.

<sup>1</sup> Ценный материал для такого исследования мог бы быть почерпнут из пятитомной «Истории музыки народов СССР» (М., 1970—1974), а также из ряда сборников, посвященных истории музыкальной культуры отдельных регионов и республик.

<sup>2</sup> Высказывания ряда композиторов по этому поводу см. в кн.: Советская музыка на современном этапе: Статьи и интервью. — М., 1981.



## Очерк первый

### ФОЛЬКЛОР И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК ДВА МЕТОДА, ДВЕ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Перед нами стоит задача сопоставления фольклора и профессиональной музыки, обрисовки возможностей каждого из методов, его сильных и слабых сторон. Выяснение этих вопросов должно помочь глубже понять, что же происходит при перенесении материала из одной эстетической системы в другую и каковы здесь возможности композиторского творчества.

Решение поставленной задачи окажется возможным только в том случае, если мы примем во внимание и некоторые объективные особенности самого предмета исследования, и нынешнее состояние науки о народном музыкальном искусстве. В самом деле: сравнивать с творчеством композиторов мы должны весь фольклор, но его разные пласты (более древние и более новые), разные жанры (например, связанные и не связанные с обрядом) весьма несходны друг с другом по используемым художественным средствам, а главное, по воплощаемым сторонам народной жизни. Достаточно сопоставить, например, похоронный плач с бурлацкой припевкой или с лирической протяжной песней. Существенны и национальные особенности, которые явственно разграничивают даже фольклор близких народов (например, русского и украинского), а тем более далеких. Но ведь сравниваемая с фольклором европейская профессиональная музыка также достаточно резко дифференцируется — и по национальным школам, и, еще более, по историческим этапам ее развития.

Таким образом, сравнение может быть осуществлено только тогда, когда мы сумеем «вынести за скобки» все отмеченные многообразные различия и будем рассматривать лишь наиболее общие, типовые черты, отличающие каждый из методов художественного познания и отображения мира.

Кроме того, надо учесть и современное состояние нашей музыкальной фольклористики, еще очень мало продвинувшейся в изучении эстетических особенностей народного музыкального искусства, специфики используемых в нем выразительных средств, закономерностей его как целостной системы художественного мышле-

ния. Разумеется, в вышедших работах по вопросам, о которых идет речь, содержится немало ценных наблюдений и обобщений, однако делаются они попутно, при решении совсем иных, специальных задач. Приходится с грустью констатировать отставание музыкальной фольклористики в теоретико-эстетическом осмыслении своего предмета.

И все же — несмотря на все сказанное — попробуем сравнить фольклор и профессиональную музыку, заранее признавая возможную неполноту, несовершенство сравнения, а также дискуссионность некоторых положений.

Но прежде уточним используемые в работе понятия.

Под фольклором мы будем иметь в виду особую сферу духовно-материальной культуры народа. Определение фольклора до сих пор остается предметом дискуссий; одна из причин длительной дискуссии о границах этого понятия — практическое назначение фольклора. В фольклоре нас будет интересовать прежде всего его эстетическая, художественная сторона, то есть та сторона, которая принадлежит *искусству*; наличие в народной культуре иных сторон — идеологической, нравственной, нормативно-обрядовой и т. п. — другая причина той же дискуссии. В советской науке как будто уже принято относить к фольклору словесно-музыкально-хореографические и драматические виды народного искусства, тогда как декоративно-прикладные виды (вещественно закрепленные) обычно оставляют в стороне и рассматривают особо (см., например: Гусев, 1967, 3—8, 57—97).

Содержание фольклора — отражение в художественно-образной форме мировоззрения и психологии народных масс, о чем глубокие мысли высказывались классиками марксизма-ленинизма (см.: Маркс, 1958; Энгельс, 1929; Ленин, 1961; суждения В. И. Ленина о фольклоре — см. также: Бонч-Бруевич, 1954). Отличительные признаки фольклора определяются *комплексом* свойств, органически взаимосвязанных и взаимообусловленных. К их числу относят устность, импровизационность, особую роль традиций, вариантность как основную форму бытования отдельного творения, коллективность; каждое из этих свойств будет подробно рассмотрено далее, в первом разделе очерка.

Существует точка зрения (и она представляется нам обоснованной), согласно которой в художественной культуре народа наряду с фольклорными существуют и внефольклорные ее виды и типы. Это особенно справедливо по отношению к народной культуре более позднего времени, в которую проникает книжная поэзия и романс, возникают жанры, в которых ярко выражено индивидуальное авторское начало и вполне возможен письменный способ распространения (пролетарская революционная песня) и т. д. Мы еще коснемся этого вопроса.

Говоря в дальнейшем о фольклоре, мы имеем в виду в основном фольклор *европейских* народов — как традиционный, крестьянский (ему будет уделено основное внимание), так и фольклор, более близкий к современности, в частности городской.



Мы воздержимся от развернутого определения понятия «музыкальный фольклор». С одной стороны, как будто бы очевидно, что к этой сфере относятся все музыкальные компоненты произведения народного искусства — начиная от наиболее доступного фиксации ритма и кончая трудноуловимой манерой интонирования, столь специфичной не только в разных национальных культурах, но и в областных диалектах. Однако из-за органически присущего фольклору *синкретизма* проведение четкой грани между музыкальной и немзыкальной сторонами фольклорного художественного явления нередко весьма затруднительно. В качестве примера укажем хотя бы на особые формы, стоящие на грани пения и речи (о них будет сказано ниже — в очерке, посвященном Стравинскому).

Используя понятие «профессиональное искусство» (профессиональная музыка), мы имеем в виду индивидуальное авторское творчество, в котором значительна роль личного «изобретения», идущего нередко вразрез с традициями; продукты такого творчества фиксируются письменно, в виде текста (во временных искусствах), которому обязан следовать исполнитель<sup>1</sup> и с помощью которого произведение распространяется. Речь, таким образом, идет о *методе творчества*, но не о профессионализме как сумме творческих навыков, как синониме художественного мастерства, ибо в той или иной форме профессионализм встречается и в фольклоре. Другой смысл термина «профессиональный», так сказать, социально-экономический (художественное творчество как профессия, дающая средства к существованию), входит в понятие «профессиональное искусство», но в качестве существенного признака характеризует его в сравнительно позднее время.

Хотя профессиональное искусство европейской традиции (а именно оно находится в поле нашего зрения) имеет многовековую историю, мы опираемся в основном на творчество последних трех столетий, когда искусство окончательно обретает еще один признак — так называемую автономию, то есть чисто художественное назначение его становится доминирующим.

В связи с последним пунктом необходима важная оговорка. Мы сравниваем художественные явления, художественные системы, принадлежащие разным историческим периодам развития человечества. Подобная смещенность во времени — нечто сравнительно новое (профессиональное искусство) сопоставляется с явлением, уходящим в глубь столетий (традиционный фольклор), — обусловлена генеральной задачей исследования: рассмотреть отношение композитора-профессионала к фольклору, выявить способы и методы его обращения с народным искусством. Проблемы же взаимоотношений с народным творчеством встают перед мыслителем и художником в основном в последние три столетия.

<sup>1</sup> Исполнительство в профессиональном искусстве — в отличие от фольклора — совершенно самостоятельный и отделенный от творчества («сочинения») вид художественной деятельности.

## Фольклор и профессиональное искусство: параллели и сопоставления

Кардинальные различия между профессиональным искусством и народным творчеством выступают даже при самом беглом и общем их сопоставлении.

Скажем, желая дать конкретное представление об искусстве определенной страны, мы, видимо, в первую очередь назовем наиболее значительные художественные произведения. Ибо каждое из таких произведений, отличаясь индивидуальной неповторимостью, в полной мере отображает не только личность творца, но и (не менее полно!) социальную действительность, время, эпоху и, конечно, национальные традиции, тот уровень, которого достигло развитие искусства в стране.

Напротив, стремясь охарактеризовать фольклор какого-либо народа, мы должны будем назвать не столько индивидуально-неповторимые произведения (о сущности фольклорного произведения — речь впереди), сколько жанры, жанровые разновидности; и запечатлелся в них в первую очередь социальный и эстетический опыт некоей достаточно широкой общности людей<sup>2</sup>. Категория жанра (при всей сложности ее теоретического определения и ограничения) особенно важна для народного творчества: через жанры выявляется функциональное предназначение, та важная роль в жизни, для выполнения которой, собственно, и создано фольклорное произведение (в жанрах профессионального искусства такое предназначение гораздо более условно, символично, менее сказывается в самом существе)<sup>3</sup>; жанры также концентрируют в себе художественный опыт поколений (своего рода эквивалент профессиональным «композиторским школам»), гораздо более обуславливая содержание конкретного произведения, чем профессиональные жанры<sup>4</sup>.

Таким образом, уже первоначальная попытка сопоставления обнаруживает значительные различия, причем различия многосторонние, между профессиональным искусством и фольклором.

Охарактеризуем теперь специфику фольклора более систематично, совершая параллельно экскурсы в область профессионального творчества.

<sup>2</sup> Это может быть, к примеру, общность социально-профессиональная (фольклор рабочих, пастухов), социально-политическая (песни узников концлагерей), территориально-географическая (скажем, фольклор Закарпатья), возрастная (детские песни и считалки) и т. д.

<sup>3</sup> Сравним, например, похоронный плач с траурным маршем (в профессиональной музыке) или свадебное шествие в норвежском инструментальном фольклоре со свадебным маршем из оперной или театральной музыки.

<sup>4</sup> Особенно если иметь в виду жанр в его конкретном, региональном проявлении. Существует точка зрения, согласно которой стиль, характерный для определенной местности (то есть художественный «почерк» данного коллектива, данной человеческой общности), сказывается во всех бытующих здесь жанрах.



О сущности фольклора давно идут споры между учеными. Как уже упоминалось, сущность фольклора обусловлена целым комплексом взаимосвязанных свойств, признаков, причем дискуссии ведутся и о том, какие свойства входят в данный комплекс. Не имея оснований предлагать собственное решение спорных проблем, рассмотрим важнейшие, на наш взгляд, свойства фольклора.

Среди наиболее существенных признаков фольклорного произведения — его практическая предназначенность, та роль, которую оно (как уже было сказано) должно выполнить в жизни, в быту. Ибо фольклор в такой же мере отражает действительность в художественных образах, в какой составляет неотъемлемую часть самой этой действительности. «Фольклор является одновременно искусством и не-искусством; познавательная, эстетическая и бытовая функции составляют в нем одно неразрывное целое, но это единство заключено в образно-художественную форму» (Гусев, 1967, 79).

Сказанное самоочевидно для жанров, связанных с обрядом, обычаем, календарем, и гораздо менее явно по отношению к иным жанрам, вроде сказки, анекдота, частушки, лирической песни. Прислушаемся, однако, к мнению исследователей: «Но и в тех жанрах, которые существуют как бы независимо от регламентируемых обрядами и обычаями сроков и случаев, связь фольклора с повседневным бытом, с определенными моментами народной жизни также остается в силе». Автор приводит в качестве примера частушки, исполняемые обычно во время массовых гуляний, когда собирается много народа, и при этом с целью кого-то высмеять, выяснить взаимоотношения и т. п. (там же, 268).

«Можно с уверенностью сказать, что в народе не существовали песни без связи с его конкретными духовными запросами или практическими потребностями народа, то есть не было песни, которая исполнялась бы когда угодно и при любых обстоятельствах как некое концертное произведение и по желанию третьего лица» (Гошовский, 1971, 13).

Примем во внимание и такое, давно подмеченное фольклористами, явление, как изменение облика лирической песни (казалось бы, «всеобщей» и свободной от всякой приуроченности) в связи с приспособлением ее к условиям определенной социальной среды, к потребностям определенного профессионального коллектива, артели и т. д. Н. Лопатин писал: «Часто [лирическая] песня, не изменяясь ни в основании напева, ни в тексте, однако одним образом поется в средней полосе России и получает другой склад в бурлацкой лямке на Волге, и совсем иной на солдатском походе, не говоря уже о том, что народная песня в своем характере напева всегда отражает ту обстановку, в которой она непосредственно родилась» (Лопатин и Прокунин, 1956, 47—48)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> О том же пишет А. Позднеев, выделяющий отдельные виды «профессиональных лирических песен (рекрутских, солдатских, бурлацких, ямщицких, разбойничьих, лакейских и т. д.)» (цит. по кн.: Земцовский, 1967, 150), Т. Попова (1962, 223) и др.

В отличие от фольклорного, произведение профессионального искусства служит самостоятельному эстетическому переживанию, в этом его главное, а зачастую и единственное, предназначение. Бытовые функции, зафиксированные в названиях жанров, в художественном произведении не выполняются — они лишь дают некий потенциальный «фундамент» образности, ибо выразительные средства, порожденные выполнением этих функций (специфическая мелодика колыбельной или пастушеского призыва, ритмика марша, фактура хорала или серенады), способствуют конкретизации содержания. Кроме того, и адресат у профессионального произведения несколько иной. Но здесь мы уже соприкасаемся с другим важным свойством фольклора — с его *коллективностью*.

Коллективность фольклора сейчас принято рассматривать в двух аспектах: коллективность *творчества*, процесса создания произведения, и коллективный характер содержания, отражающего коллективное мышление, мировосприятие, психологию масс.

Проблема соотношения индивидуального и коллективного в творческом процессе является предметом длительных споров в фольклористике, в ходе которых высказывались сомнения относительно самой возможности коллективного творческого акта. Как считается теперь, это соотношение не одинаково в различных жанрах. Главное же достижение фольклористики — прояснение форм, в которых осуществляется творчество коллектива; при этом признается реальность индивидуальных «вкладов» со стороны одаренных личностей. П. Богатырев еще в 20-е годы писал о том, что различия между фольклором и художественной литературой во многом напоминают принятое в современной лингвистике разграничение языка (*langue*) и речи (*parole*): индивидуальные изменения речи становятся фактами языка только тогда, когда они санкционируются коллективом, носителем этого языка, и усваиваются им как общеупотребительные. И далее: «Произведение становится фольклорным фактором только с момента его принятия коллективом» (Богатырев и Якобсон, 1971, 337).

По мнению В. Гусева, коллективность (отнюдь не тождественная «безличности») — это «длительный и сложный процесс творческого сотрудничества многих одаренных личностей», в течение которого личная инициатива — в рамках коллективных традиций — постоянно «подхватывается» массой; это «*многократный творческий акт*» (Гусев, 1967, 170—172, 190; курсив мой. — Г. Г.).

Таким образом, подлинный автор, «владелец» и хранитель фольклорного произведения — коллектив как совокупность всех его членов.

Что же касается другого аспекта коллективности, то ясно, что фольклор как способ познания и отражения действительности коллективом (массой, народом) направляет свое внимание на те ее стороны, которые наиболее важны для данного коллектива. Но предоставляет ли фольклор возможность для выражения личного, личности? Да, и если подходить с точки зрения содержательного, жанрово-видового разделения, то следует указать на обширную



область лирики; однако здесь выражается такая личность, которая не отделяет себя от коллектива, от человеческой общности и тем более не противопоставляет себя ей. Благодаря коллективной природе художественного познания «это познание особенно глубоко проникает в общие свойства и качества объективного мира (включая и самого общественного человека), оставляя без большого внимания *особенное, индивидуальное*» (там же, 221; курсив мой. — Г. Г.). Ученый констатирует всеобщность и целостность как специфические черты фольклора.

Из всего сказанного до сих пор вытекают два весьма важных для нас следствия.

Первое. Поскольку фольклор теснейшим образом связан с жизнью данной общности людей, с ее разными сторонами и отражает прежде всего всеобщее, целостное, постольку именно фольклор с большой силой концентрирует в себе то, что *отличает* один коллектив (а в широком смысле — один народ) от другого<sup>6</sup>: не поддающийся точному определению, как бы размытый в своих очертаниях, но от этого не менее реальный национальный характер, или психический склад нации (замена одного термина другим мало что проясняет). Разумеется, национальное в искусстве проявляется не только в фольклоре, но здесь его проявления первичны и — не побоимся сказать — абсолютны. Вместе с тем учеными установлено немало общего в фольклоре самых разных, даже далеких народов, что объясняется сходными стадиями развития, через которые проходили эти народы: общность сюжетов и сюжетных ситуаций, общность куплетной (строфической) формы песни, общность звукорядов, лежащих в основе ладов, ритмической структуры стиха<sup>7</sup> и т. д. Однако воплощение всех этих общих моментов в конкретной «материальной» ткани произведения, а тем более в художественных образах, будет у разных народов совершенно различным, национально-специфичным.

Второе. Фольклорные произведения создаются данным коллективом (народом) для удовлетворения собственных духовных и практических нужд и потребностей, и в этом творчестве, в создании и распространении произведения может участвовать практически каждый; каждый и ощущает себя его «владельцем». Поэтому в фольклоре нет жесткого разделения не только на «производителей»-творцов и «потребителей»: во многих жанрах, особенно музыкальных, нет и разделения на исполнителей и публику (ряд жанров основан на всеобщем участии присутствующих). Но это значит, что в фольклоре отсутствует тот непререкаемый и весьма специфический эстрадный барьер, та эстетическая рамка, которая резко отгораживает в профессиональном искусстве исполнителей — а через них авторов — от публики.

<sup>6</sup> Отличие это выражается не только в фольклоре (в том смысле, в каком это понятие было определено выше), но и во всей сфере народной культуры — и духовной, и материальной. Но нас интересует эстетический аспект фольклора.

<sup>7</sup> Интересный опыт рассмотрения коломыечной формы, общей для разных славянских народов, предпринял В. Гошовский (1971, 139—209).

Следовательно, в фольклоре невозможен не столь уж редкий, к сожалению, разрыв между автором (и исполнителями его творений) и публикой — он обусловлен иным художественным мировосприятием автора, использующего непривычную систему выразительных средств. В фольклоре совершенно невозможна сказка, которая сразу не будет рассказана и воспринята, песня, которую никто, кроме ее создателя, не споет (такие произведения — независимо от их художественных достоинств — бесследно исчезнут, не став явлением *народного* творчества). История же профессионального искусства зафиксировала, как известно, немало фактов подобного рода. Но сказанное приводит нас к еще одному выводу: характер эволюции фольклора как способа художественного освоения мира принципиально иной — гораздо более замедленный, плавный, ибо участие гениальных личностей-творцов (трудно сомневаться в существовании таковых в истории народного творчества) не имело и не могло иметь того революционизирующего значения, которое оно имело в профессиональном искусстве, двигая его нередко гигантскими рывками, ломая установившиеся традиции и нормы. Об этом у нас еще пойдет речь.

Вернемся теперь к последовательной характеристике основных свойств и признаков фольклора. К их числу принадлежит *устность*. По мнению многих современных исследователей, устность не есть только способ бытования фольклора: она является одним из коренных условий его существования, «специфической формой художественного производства» (Давлетов 1966, 39), «существенной эстетической категорией» (Лазарев, 1962, 10). В самом деле, создание, хранение и передача произведения, опирающиеся лишь на его запоминание, без фиксации, предполагают целую систему принципов, приемов, но и ограничений — хотя бы из-за весьма реальных пределов человеческой памяти.

Устность проявляется и в том, что фольклорное произведение полноценно существует лишь во время его исполнения и непосредственного восприятия. Исследователи давно заметили разительное несходство между впечатлением от письменной фиксации фольклорного произведения — какой бы полной и точной она ни была — и эффектом, который оно производит в «живом» виде. И это не только кажимость: здесь отражается самая суть дела.

Упомянувшееся уже отсутствие эстрадного барьера между автором (исполнителем) и публикой, возможность участия каждого в исполнении — все это делает очевидной зависимость облика произведения каждый раз от конкретного состава участников (например, хора, массовой пляски, многоголосной песни). Но и в сольных жанрах (сказке, былинке, плаче), где этот барьер также отсутствует, состав аудитории и ее реакция — реплики, жесты, мимика — оказывают заметное воздействие на то, в каком виде произведение будет исполнено, а значит, будет — при отсутствии фиксации — осуществлена его реализация.

Нужно учитывать крайне важное, фундаментальное обстоятельство: возможности народных исполнителей видоизменять про-



изведение несоизмеримо богаче аналогичных возможностей профессиональных артистов. Прежде всего имеются в виду изменения самого «текста», структуры художественной ткани произведения, то есть импровизация варианта, что совершенно невозможно в произведении, созданном и зафиксированном профессиональным автором. Исполнитель-профессионал, как бы ни была оригинальна его трактовка, обычно придерживается авторского текста. Но и арсенал собственно исполнительских средств — в тесном смысле слова — гораздо более обширен: словесно-музыкальное произведение нередко сопровождается хореографическими движениями, пляской, оно включает элементы театрализации (например, в сказке или плаче)<sup>8</sup>, его музыкальный строй — тональность — может измениться от начала произведения к концу, по-разному интонируются одни и те же ступени лада (например, терция), наконец, привлекаются и средства, выходящие за рамки устоявшихся норм профессионального музыкального искусства, — выкрики, возгласы, всхлипывания, рыдания и многое другое. Разумеется, все это не может быть воспроизведено в нотной записи.

Устность, таким образом, оказывается неразрывно связанной с синкретичностью фольклора, одним из его древнейших свойств, сохранившимся в той или иной мере и в более поздних слоях.

Прямым выводом из только что рассмотренного свойства фольклора — устности (а также отчасти коллективности) — является положение о *незакрепленности* фольклорного произведения, его нестабильности. Более того, требуется уточнить само понятие произведения<sup>9</sup>. Что такое произведение? То, что исполняется данными исполнителями в данной ситуации для данной аудитории? В какой мере исполняемое при изменившихся слагаемых (другие исполнители, ситуация, аудитория) будет иным, новым произведением? С нашей точки зрения, в фольклоре следует считать произведением — сопоставимым по содержанию этого понятия с произведением профессионального искусства — некую сумму реально существующих вариантов одного лежащего в их основе образа (не обнаруживаемого, однако, в окончательном, «чистом» виде). Можно было бы определить его как *рассредоточенное произведение* (термин имеет рабочее значение).

Одна из особенностей такого «рассредоточенного произведения», являющаяся следствием незакрепленности, — размытость граней, отделяющих его от другого произведения. А потому если в профессиональном искусстве между жанром и отдельным произведением можно усмотреть еще одну категорию, называемую обычно жанровой разновидностью (рассказ — исторический рассказ-анекдот — «Подпоручик Киже» Тынянова; марш — симфонический торжест-

<sup>8</sup> Диалогический сказ, излюбленный русскими сказочниками, отмечает А. Никифоров (1930). О скрытом диалогизме плача-монолога, стремящемся вовлечь в него другое лицо, перейти в диалог, пишет Б. Ефименкова (1968).

<sup>9</sup> Вспомним меткое наблюдение Бартока: «Определенный народный напев никогда раньше не встречался и никогда не повторится вновь в будущем в точности в одной и той же форме» (цит. по кн.: Сабольчи, 1963, 32).

венный марш — «Свадебный марш» Мендельсона; эстрадная музыка — сольный эстрадный «шлягер» — «Свадьба» Бабаджаняна), то в фольклоре таких градаций гораздо больше. В доказательство сказанному напомним, например, о существовании проблемы группировки материала в фольклорных публикациях (по местностям? по исполнителям? по названиям?). Очевидно, что произведение должно быть поставлено в ряд себе подобных, но этот ряд может быть выстроен в разных плоскостях. И каждый такой ряд — особая градация: песенное или театральное искусство данной местности, данного села; былины данного сказителя; лирические песни, объединяемые названием «Горы».

Итак, устность и (ее следствие) незакрепленность проявляются в том, что одно и то же произведение каждый раз исполняется — вернее, даже не исполняется, а воссоздается — несколько по-иному. Для того, чтобы вскрыть механизм такого воссоздания, фольклористика использует понятия *традиции, импровизации, варьирования*.

Любое фольклорное творение воспроизводится, как мы знаем, по памяти. Что же в нем запоминается более, а что менее прочно? Что повторяется точно, а что с изменениями?<sup>10</sup> Вопросы эти, имеющие прямое отношение к содержанию понятия «традиция» в народном искусстве, давно уже стали предметом научного рассмотрения, хотя до исчерпывающих ответов на них еще очень далеко. Более ста лет назад А. Гильфердинг во вступительной статье к своему сборнику «Онежские былины» писал: «...В каждой былине есть две составные части: места *типические*, по большей части описательного содержания либо заключающие в себе речи, влагаемые в уста героев, и места *переходные*, которые соединяют между собой типические места и в которых рассказывается ход действия. Первое из них сказитель знает наизусть и поет совершенно одинаково, сколько бы раз он ни повторял былинку; переходные места, должно быть, не заучиваются наизусть, а в памяти хранятся

<sup>10</sup> Кстати, не являются ли изменения при «вспоминании» вообще особенностью памяти творца — в отличие от принципиально иной памяти исполнителя (актера, музыканта, танцора и т. д.)? Интересны суждения по этому поводу Стравинского: «Как пианист я не мог выдвинуться — помимо недостоверных данных, из-за плохой, как я ее называю, „исполнительской памяти“. Я считаю, что композиторы (и художники) запоминают не все подряд, в то время как музыканты-исполнители должны обладать способностью охватывать произведение „все как оно есть“, подобно фотографическому аппарату; я же считаю, что первое возникшее в сознании композитора представление — это уже произведение» (Стравинский, 1971, 89). Стравинский ссылается далее на аналогичное свойство Шёнберга. Еще один факт такого рода связан с Маяковским: однажды поэту понадобилось одно его детское стихотворение, «но под рукой текста не оказалось, и он восстановил его по памяти. Выяснилось, что феноменальная память Маяковского вовсе не была зеркальной. Ее достоинство состояло не в буквальном воспроизведении, а в творческом преобразовании вспоминаемого» (Лит. газета, 1974, 7 авг.).

Не есть ли это общее свойство, особенно проявляющееся на той стадии, когда произведение уже создано, но еще не записано (например, композитором)? К сожалению, мы не располагаем достаточным количеством фактов, а потому ограничимся лишь постановкой вопроса.

Итог





только общий остов, так что всякий раз, как сказитель поет былинку, он ее тут же сочиняет, то прибавляя, то сокращая, то меняя порядок стихов и самые выражения» (Гильфердинг, 1949, 84; курсив автора. — Г. Г.).

Изучение сказки также обнаружило типичные и общеупотребительные стилиевые приемы вроде начала с присказки, шаблонных формул в середине, для окончания и т. п. Аналогичные явления характерны для самых различных жанров фольклора, в том числе и для песенного, о чем писали еще Лопатин и многие позднейшие фольклористы (об «общих местах» причитаний см., например: Чистов, 1960, 11).

Но следование нормам, канонам, повторение традиционных обязательных формул в народном творчестве непременно сочетается с импровизацией. По верному определению П. Богатырева (1971, 400), «в народном искусстве традиция и импровизация составляют диалектическое единство».

«Поле импровизации», моменты наибольшей нестабильности, очевидно, различны в различных жанрах. А. Гильфердинг в цитированном выше наблюдении назвал «переходными местами» былинки, в которых излагался ход действия; в сказках возможности импровизации особенно велики, а потому она обнаруживается «в отборе и в той или иной комбинации сюжетов, мотивов и отдельных эпизодов, в новой мотивировке действия, в новых приемах описания, в той или иной манере организации речи» (Азадовский, 1938, 211); в народной драме «она проявляется не только в изменении текста драмы, но и в изменении традиционной декламации действующих лиц, театральных движений актеров, театрального костюма, маски и т. п.» (см. Богатырев, 1971, 396), в текстах плачей — в биографических и других мотивах, связанных с фигурой оплакиваемого (см.: Пропп, 1976), в музыке многоголосных песен — в запеве, в ведении подголосков, в их взаимоотношениях и т. д.

Импровизация открывает широкую возможность проявления личного начала. Фольклористы зафиксировали массу наблюдений над тем, как сказывается в произведении личность исполнителей, определяющая порою даже облик персонажа произведения<sup>11</sup>.

Импровизация дает простор и личной художественной инициативе, разумеется, в рамках коллективных норм, принятых в данной среде. Следование нормам в широком смысле слова отнюдь не исключает высоких индивидуальных художественных достижений: они хорошо известны (хотя фольклористика зафиксировала, к

<sup>11</sup> Любопытна характеристика, данная А. Гильфердингом (1949, 85) одной из своих записей и ее исполнителю: «Из всех певцов былин, мне встретившихся, этот больше всех вращался в лакейской сфере, и героями былин вышли у него лакеи». А вот что пишет П. Рыбников по поводу былины, записанной от двух разных сказителей: «Чему иному, как не характеру Романова, следует приписать, что он упомянул или внес от себя столько ласковых выражений и особенных подробностей, опущенных Иевлевым» (Рыбников, 1909, ХСУ). Обратим внимание на то, что речь идет не об исполнительских нюансах, но о самом тексте.

сожалению, лишь некоторые имена талантливейших авторов-исполнителей, да и то в XIX и XX веках)<sup>12</sup>.

Именно здесь — в удельном весе традиций, канонов и авторского «изобретения» — лежит еще один рубеж, разделяющий фольклор и профессиональное искусство, Художник-профессионал тоже следует некоторым традициям (произведение, абсолютно свободное от всякой связи с прежним искусством, вряд ли возможно), но если он новатор, то непременно нарушает и отвергает другие традиции, утверждая — именно в этой ломке — свой собственный, индивидуальный стиль. И потому судьбы отдельных жанров, их коренное обновление и даже возникновение, расцвет художественных направлений — все это связано с именами вполне определенных художников, а творчество этих художников определяет поворотные пункты мировой истории искусства. Примеры, думается, здесь излишни.

Одаренная личность в фольклоре не может сыграть аналогичной роли прежде всего из-за неизбежной ориентации на «цензуру коллектива» (термин П. Богатырева), к которому она принадлежит и чьи духовные потребности удовлетворяет: вспомним о практической предназначенности произведения. А эта цензура проявляется в требовании соблюдения определенных норм, тогда как художник-профессионал нередко игнорирует такую цензуру со стороны потенциальных слушателей и зрителей. Кроме того, сама необходимость запоминания, о чем уже шла речь, требует опоры на известные формулы, шаблоны, композиционные схемы и т. д. Поэтому эволюция даже индивидуальных жанров фольклора (сольной причеты, например) не означает коренной ломки жанра, сохранившего много традиционных моментов, и происходит медленно, на протяжении длительного времени, а главное — связана с деятельностью многих и многих одаренных личностей<sup>13</sup>. Достаточно сравнить эту эволюцию с радикальнейшими изменениями оперного жанра, явившимися итогом творчества Моцарта, Мусорг-

<sup>12</sup> Воспроизведение схем, общих мест, типичность формул — как раз благодаря мощной роли импровизации в творческом акте — отнюдь не приводит к схематизму, пассивности (как это произошло бы в аналогичной ситуации в профессиональном искусстве). В том-то и проявляется специфика фольклора.

<sup>13</sup> Мы приводим пример причеты, так как ее эволюция зафиксирована достаточно отчетливо в литературе. В упоминавшейся статье о причитаниях К. Чистов (1960, 25) отмечает социально-экономические причины, содействовавшие во второй половине XIX века расширению содержания причитаний, выработке новых поэтических обобщений, преодолению архаических элементов. Автор пишет: «В творчестве лучших мастеров, наиболее чутких выразителей настроений пореформенного крестьянства, причеть перерастает порой в импровизированную социально-бытовую поэму, сохраняя только самую общую поэтическую связь с обрядовой причетью. Во второй половине XIX — начале XX века выделяются своей поэтической одаренностью такие исполнительницы причеты, как И. А. Федосова, Н. С. Богданова (Зиновьева), ученица Федосовой М. Лобачевская, Л. Ланева, И. В. Конихина, А. М. Первенцева, А. С. Белоусова и др.» В последующем изложении, анализируя яркие художественные достижения Федосовой, автор, однако, подчеркивает, что в ее причитаниях сохраняются самые основы жанра, его идейно-эстетические нормы и условности. См. также: Гусев, 1967, 187.



ского, Вагнера, оценить вклад в развитие искусства кино, внесенный Эйзенштейном, романа — Достоевским, Хемингуэем и т. д.

Различные существует и на уровне отдельного произведения. Во-первых, это *loci communes*, типические места, повторяющиеся из произведения в произведении у одного автора-исполнителя<sup>14</sup>, тогда как общность между произведениями того же жанра у профессионального автора (скажем, общность между рассказами Чехова или сонатами Бетховена) зиждется на манере построения фразы или периода, на характерном словоупотреблении или использовании определенных гармонических формул и на многом другом, но никогда — на перенесении готовых «блоков текста»: больших абзацев прозы или разделов музыкальной формы. Во-вторых, зафиксированное профессиональным художником произведение есть обычно конечный результат большой предварительной работы, включающий наброски, эскизы, черновые варианты, и потому может быть названо — по контрасту с «рассредоточенным произведением» фольклора — *концентрированным произведением*. Напротив, фольклорное произведение, даже в сольных жанрах и у высокоодаренных исполнителей, предстает в виде уникальной импровизации, которая в следующий раз может придать этому произведению уже несколько иной облик. Поэтому мы вправе утверждать, что в фольклоре условна грань не только между одним и другим произведением, о чем уже шла речь, но и между исполнением и созданием, творчеством<sup>15</sup>.

Есть еще одна важная сторона импровизации, которой обычно не уделяется достаточного внимания. Импровизация предоставляет возможность — особенно в жанрах массовых, коллективных — *каждому* участнику исполнения, независимо от его одаренности, почувствовать себя творцом в прямом смысле слова. А это субъективное ощущение возможности выразить себя, причем не следуя чьим-то указаниям, а по-своему, — это ощущение творимого сейчас, в данный момент, нового, прежде не существовавшего — пусть в самом малом — и рождает увлеченность, энтузиазм, не побоимся сказать, вдохновение, которым всегда отличается исполнение фольклорного произведения<sup>16</sup>. Если исключить «фотографическую» за-

<sup>14</sup> Например, при всей одаренности И. Федосовой, во всех записях ее плачей повторяются типичные, с неизменной лексикой, формулы обращений-восклицаний (к родным, соседям) и другие обязательные компоненты жанра.

<sup>15</sup> Здесь необходимы две оговорки. Степень изменчивости при повторениях не одинакова в различных жанрах. Исследователи (П. Богатырев, В. Гусев, В. Чичеров и др.) констатируют, например, гораздо большую устойчивость песен, игр-действ, связанных с обрядами, но и в них признают наличие импровизации (в частности, в текстах).

С другой стороны, следует напомнить о существовании исполнительских вариантов профессионального произведения. Однако даже наиболее радикальные трактовки, как правило, почти не изменяют зафиксированного автором текста, и потому грань между авторским и исполнительским творчеством остается достаточно четкой.

<sup>16</sup> Ярko писала об этой стороне импровизации — применительно к многоголосной песне — Е. Линева. Напомним хотя бы ее известные слова о том, что народные певцы «изливают в импровизации свое чувство, стремятся каждый

пись (магнитная пленка и кинофильм), то передать это общее состояние, атмосферу, этот тонус с помощью условных знаков на бумаге в принципе невозможно — так же, как и отобразить обстановку, ситуацию (праздник, похороны, игра и т. д.). А потому письменная фиксация фольклора неизбежно связана с крупными потерями, что отмечалось многими исследователями и о чем мы упоминали в связи с устностью фольклора. Это положение имеет особое значение для нашей работы, и нам придется не раз к нему возвращаться.

Результатом импровизации является вариант, эта обязательная форма бытования любого фольклорного произведения. *Вариантность* (или вариативность, как ее еще называют) нередко относят к коренным свойствам фольклора. И здесь лишний раз обнаруживается, насколько взаимосвязанны, взаимообусловлены, даже в чем-то взаимозамещаемы теоретически выделяемые понятия: вариантность есть следствие (но также и проявление) импровизиционности; в свою очередь, и импровизация, и традиция — диалектическая пара! — неразрывно связаны с устностью.

Изучение литературы, посвященной фольклору, позволяет сделать вывод об исключительной многозначности понятия «варьирование», «вариант». Для удобства рассмотрения мы будем различать внутрикомпозиционное варьирование (в пределах одного произведения) и целостное варьирование (последующие и предыдущие исполнения этого произведения).

Внутрикомпозиционное варьирование тесно связано с *повторностью* — кардинальной чертой фольклорного метода: повторность используется, вероятно, во всех жанрах и на самых разных уровнях<sup>17</sup>. Наиболее общеизвестное проявление ее — куплетная (строфическая) форма песни, когда один и тот же напев повторяется на разных строфах текста. Аналогичная форма (повторение «колена» с различными видоизменениями) типична и для народной инструментальной музыки, хотя здесь чаще, чем в песне, встречаются и иные типы композиции. Повторность известна и внутри куплета-строфы, внутри песенного (и народно-инструментального) периода. Имеется в виду структура из группы периодичностей, особенно так называемая пара периодичностей, распространенная в музыке разных народов и связанная с повторением не только масштабов построений, но и мелодико-ритмического материала.

Но повторность как композиционный прием и варьирование при повторении свойственны не только музыкальной стороне фольклорных произведений. П. Богатырев, например, отметил «повто-

проявить свою личность, но вместе с тем заботятся о красоте общего исполнения» (Линева, 1904, XXIX; разрядка автора. — Г. Г.). Не случайно Л. Кулаковский (1962, 330—337) и Ф. Рубцов (1973, 182—208) в проникнутых тревогой выступлениях о пропаганде русской песни говорят о необходимости возрождения импровизации как одного из основных условий того, чтобы современные народные хоры стали действительно народными.

<sup>17</sup> Можно считать повторность одной из тех древнейших черт фольклора, которые порождены не только эстетическими потребностями, но и верой в магическую силу словесного повтора (см.: Мелетинский, 1972, 157).



ряющиеся в одной и той же былине комплексы стихов, по содержанию составляющих целое», которые ученый назвал лейтмотивами («стоять за веру, за отечество», «стрела-вестник», «предсказание коня» и др.)<sup>18</sup>. Исследователи сказок относят к числу композиционных закономерностей повторяемость действий героя, «наиболее частое число повторений — три» (Никифиров, 1930, 9); такое число повторов характерно и для других повествовательных жанров. Известно повторение строк на грани соседних строф текста песни — так называемое «цепное строение» (Земцовский, 1967, 158) или принцип продвижения (Цуккерман, 1957, 230). Возможно также повторение строк внутри строфы: при музыкальной структуре, называемой парой периодичностей, текст каждой периодичности нередко (хотя и не всегда) строится на повторе — точном или варьированном; широко распространены и повторы отдельных слов.

Какова же роль повторности частей художественного целого, порождающей внутрикпозиционное варьирование? Повторность играет не одну, а несколько ролей одновременно: она считается важнейшим средством запоминания фольклорного произведения, необходимого для его исполнения (мнемоническое средство); способствует эффекту замедления, торможения (повторение действий в сказке, отдельных слов в протяжной песне<sup>19</sup> и т. д.); помогает выделить «основное содержание и идею», — например, путем многократного повторения доминантного «лейтмотива» (П. Богатырев); наконец, «позволяет слушателям все время узнавать в новом старое», что активизирует восприятие<sup>20</sup>.

Целостное варьирование, то есть варианты произведения, можно обнаружить у одного и того же исполнителя или коллектива («в зависимости от состава артели, от запевалы, от настроения поющих», как писала Е. Линёва), в разных местностях, откуда возникают областные различия, нередко весьма значительные (см.: Лопатин и Прокунин, 1956, 45—47), — и вплоть до вариантов одного и того же песенного типа или даже жанра у разных народов (см.: Гошовский, 1971, 139—210)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> «В отличие от *loci communes* (общих мест), которые являются как бы бродячими местами, переходящими из одной былины в другую, комплексы стихов, которые мы называем „лейтмотивами“, повторяются, обычно варьируясь, в одной и той же былинке» (Богатырев, 1971, 432).

<sup>19</sup> «...За повтором слов встает картина. Протяжная песня дает не только материал, но и время для воображения того, о чем поется» (Земцовский, 1967, 60; разрядка автора. — Г. Г.).

<sup>20</sup> Автор проводит аналогию с публикой народного театра, которая с удовольствием по многу раз смотрит хорошо знакомые традиционные пьесы, и это знакомство позволяет зрителю «активно выступать в театре, петь вместе с хором и вместе с артистами принимать участие в пьесе» (Богатырев, 1971, 59). Мы снова сталкиваемся с фактом отсутствия эстрадного барьера между исполнителем и слушателями, о чем уже шла речь.

<sup>21</sup> Об этом свидетельствуют наблюдения над колытками у различных славянских народов, греков и румын, сделанные в свое время А. Веселовским и многими другими исследователями — кончая тем же В. Гошовским (1971, 81—139).

Целостное варьирование протекает не только «в пространстве», но и «во времени», и притом в весьма протяженном: произведение переходит из поколения в поколение, от учителей к ученикам и т. д. Иначе говоря, незакрепленность фольклорного произведения обнаруживается и в этом аспекте. Представление о содержании и направленности такой временной эволюции произведения длительное время в нашей науке и критике исчерпывалось пресловутой формулой И. В. Сталина о «шлифовке» народных песен<sup>22</sup>. Но только ли совершенствуется произведение в процессе его длительного, быть может многовекового, бытования?

С нашей точки зрения, прав В. Гусев, оспоривший такое представление и утверждающий, что коллективный творческий процесс есть явление многостороннее, он может вести к улучшению, но может вести и к ухудшению произведения, — в зависимости от множества условий (см. также: Кулаковский, 1962, 117). И потому ложна иллюзия якобы вечной и неизменной сохранности фольклорных произведений.

Каковы же — в свете всего вышесказанного — художественные возможности фольклора? Имеются ли у этих возможностей границы? Или таких границ нет, и фольклору доступно все, на что только способно искусство?<sup>23</sup>

Мы уже знаем (об этом шла речь в связи с коллективностью), что фольклору свойственно отображение того, что представляется наиболее значимым, важным в окружающем мире для данного коллектива (народа), передача тех мыслей, чувств, переживаний, которые объединяют всех членов данной человеческой общности, тех эмоциональных откликов и реакций на события и явления, которые являются наиболее *однотипными* для всех них. Однако из сказанного не должен быть сделан обратный вывод, — что в коллективе (народе), где бытует фольклор, непременно отсутствуют мысли, чувства и переживания, не общие для всех его членов, неоднотипные эмоциональные отклики и реакции и т. п.<sup>24</sup>. На первоначальной стадии развития общества и человека так оно и было,

<sup>22</sup> В. Гусев (1967, 177) отметил, что подобные высказывания делались задолго до сталинского (например, К. Бюхером в книге «Работа и ритм»).

<sup>23</sup> Заметим, что отголоски романтической идеализации фольклора встречаются и поныне, хотя в нашей стране любовное, но трезвое отношение к народному творчеству имеет прочные традиции, идущие еще от революционных демократов. Нам думается, что идеализация сегодня питается двумя источниками: энтузиазмом собирателей и открывателей фольклора (вспомним о размахе этой работы в нашей стране), но также и не преодоленными в музыкальной теории и практике следствиями догматизма в эстетике, предписывавшего священный трепет перед всем, что как-либо связано с эпитетом «народный».

<sup>24</sup> П. Богатырев и Р. Якобсон (1971, 379) указывали в уже цитированной статье на типичную ошибку романтической школы — тезис о том, что только не расслоенный ни на какие классы народ, некая коллективная личность с единой душой, с единым мирозерцанием, то есть монолитная община, не знающая никаких индивидуальных выражений человеческой деятельности, может быть создателем фольклора, субъектом коллективного творчества». (В связи со сказанным авторы критикуют взгляды крупного современного буржуазного фольклориста Г. Наумана.)



но в последующие эпохи, особенно в капиталистическую, существование более индивидуализированных форм художественного мировосприятия не вызывает теперь сомнений у ученых. Эти более индивидуализированные формы находят художественное воплощение не в фольклоре, а в иных видах и типах народной культуры (у них еще нет единого общепринятого названия), существующих наряду с фольклором, — они включают и произведения профессионального искусства также. Нам представляется справедливой точка зрения тех современных фольклористов, которые считают фольклор лишь частью художественной культуры народа, важной, хранящей бесценные эстетические богатства, но все же частью обширного целого (см., например: Чистов, 1962, 6) <sup>25</sup>. Многократно отмечалось специфическое в этом смысле положение революционной песни: индивидуальное авторство, к тому же нередко принадлежащее представителям интеллигенции, печатный способ фиксации и распространения (листочки, например), но, с другой стороны — вариантность как форма бытования в массах.

Прямым следствием практической предназначенности и коллективности фольклора, всеобщности предмета его отображения (В. Гусев) является фиксация в нем, условно говоря, областных, местных, а в совокупности и национальных черт, признаков, свойств, о чем уже шла речь. Это — одно из наиболее мощно выраженных, коренных качеств фольклора, и нам придется еще не раз к нему возвращаться.

Другое следствие (связанное с предыдущим) — необычайно яркая и глубокая *типизация* отображаемого. Проблема типизации в народном творчестве сложна и далеко еще не разработана наукой.

Неоднократно отмечалась емкость и обобщенность фольклорного образа. Великолепно сказал об этом Ф. Гарсия Лорка (1971, 62): «С удивлением и восторгом наблюдаешь, как безвестный народный поэт ухитряется сосредоточить в трех-четыре стихах потрясающе сложную совокупность самых высоких человеческих переживаний. В иных четверостишиях лирическое напряжение достигает накала, доступного только немногим величайшим поэтам».

Масштабность, значимость созданных в фольклоре типов подчеркивал Максим Горький, считая, что эта черта обусловлена трудовой, практической деятельностью масс: «Только при условии сплошного мышления всего народа возможно создать столь широкие обобщения, гениальные символы, каковы Прометей, Сатана, Геракл, Святогор, Илья, Микула и сотни других гигантских обоб-

щений жизненного опыта народа. Мощь коллективного творчества всего ярче доказывается тем, что на протяжении сотен веков индивидуальное творчество не создало ничего равного „Илиаде“ или „Калевале“ и что индивидуальный гений не дал ни одного обобщения; в корне коего не лежало бы народное творчество, ни одного мирового титана, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах» (Горький, 1961, 20) <sup>26</sup>.

Способы типизации в фольклоре, видимо, различны в зависимости от рода (эпос, лирика, драма) и от жанра. Есть, однако, один общий момент: в целостном миропонимании, отличающем данную человеческую общность, данный народ, в присущем ему эмоционально-психическом складе, национальном характере фольклорные образы улавливают и схватывают наиболее *глубинные*, коренные и наиболее *стойкие*, медленно меняющиеся черты и свойства <sup>27</sup>. Причем эти черты и свойства запечатлеваются не только на уровне широких обобщений-типов (в вышеупомянутом горьковском понимании), но и на уровне характерных словесных сопоставлений, метафор, фразеологических оборотов, ладовых попевок, танцевальных ритмических формул, некоторых масштабно-синтаксических структур, хореографических движений и т. д. И запечатлеваются они так метко, как это вряд ли удалось бы в индивидуальном, профессиональном творчестве.

И отсюда — из этой особенности типизации — долговечность фольклора, сохраняющего свою художественную ценность даже и тогда, когда преобразуются и исчезают социальные условия, вызвавшие к жизни тот или иной жанр, когда отмирают обряды и т. д., ибо отраженные в нем стороны народной души (если воспользоваться этим романтическим выражением) изменяются крайне медленно <sup>28</sup>. По той же причине фольклор способен с исключительной полнотой раскрыть «историю народа» (Гоголь), он «обладает исторической ценностью больше, чем любое произведение отдельного индивида» (Лафарг, 1928, 56).

Однако все сказанное выше отнюдь не противоречит факту определенной *ограниченности* фольклора в сравнении с профессиональным искусством — при бесспорных его преимуществах в других отношениях. Именно поэтому возникают и развиваются многообразные виды профессионального искусства, познающие иные стороны действительности и отображающие их по-иному.

<sup>26</sup> За исключением некоторых явно полемических крайностей, связанных с преуменьшением возможностей «индивидуального гения» (статья писалась в 1909 году), Горький повторил ту же мысль через двадцать пять лет в докладе на I съезде писателей (эта его характеристика фольклорных типов цитировалась бесчисленное количество раз).

<sup>27</sup> В понимании термина «национальный характер» применительно к искусству нам близки соображения, высказанные Е. Громовым и Н. Шахназаровой (1974, 107, 131).

<sup>28</sup> «Бесконечный запас песен большей частью своею принадлежностью принадлежит прошедшему и потому только доступен каждому крестьянину, что прошедшее это в главных чертах сходно с настоящим» (Рыбников, 1909, ХС VII).



В чем же сказывается эта ограниченность? Прежде всего в том, что является обратной стороной коллективности и всеобщности: в весьма малом внимании к отдельному, частному и — как следствие — к *личному, индивидуальному*. Так, фольклористы-литературоведы, особенно современные, отмечали отсутствие в эпосе характеров — в том смысле, в каком употребляется это понятие в профессиональном искусстве (не только обобщение типического, но и индивидуальная неповторимость внешнего облика, речи, мысли, поступков и т. д.). Ведь даже упоминавшиеся Горьким типы — при всей гигантской масштабности и значительности этих символов (выражаясь словами писателя) — определяются какой-либо одной доминирующей чертой, а нередко и одним поступком-подвигом<sup>29</sup>. Что же касается способности фольклора отражать индивидуальный душевный мир личности, только ей присущие чувствования и эмоции, то здесь возможности фольклора ограничены.

Не противоречит ли, однако, этому положению существование лирики, более того — ее богатейшее развитие в творчестве очень многих народов? Ведь лирика в фольклоре, видимо, сравнительно позднее явление; «в противоположность общеколлективному характеру эпического творчества, лирическое творчество основано на признании чувств каждого человека этого коллектива» (Пропп, 1976, 105). Предмет лирики, казалось бы, очень широк: неоднократно писалось о разнообразии тематики, скажем, лирических песен. И поется во многих из них о себе, о своей судьбе, своей доле. Но каждая из тем связана с характерной именно для данной социальной или региональной среды, многократно повторяющейся жизненной, бытовой ситуацией, и чувство отдельного человека есть отклик, причем однотипный, общий для всех отклик на данную ситуацию (мы уже касались этого ранее). Можно сказать, что в фольклорной лирике воплощено не только то, *что* испытывают многие (если не все), но и так, *как* испытывают многие, принадлежащие, однако, к данной человеческой общности, коллективу, народу<sup>30</sup>. Даже тот сиюминутный личный оттенок, который может быть внесен в песню отдельным народным певцом, вряд ли меняет саму природу фольклорной лирики. Традиционный фольклор — в указанном аспекте — можно сравнить с ранними письменными формами лирики, когда индивидуальный мир поэта еще не вполне выделился, не сформировался<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> В. Пропп (1976) проводит разграничение между литературным персонажем, который, при всей своей типичности, все же единичен, имеет имя и лицо, и героем фольклора — скорее обобщенным типом, нежели индивидуализированным характером.

<sup>30</sup> О специфическом соотношении личного и общего в народной лирике см., например: К. Давлетов (1966, 277), И. Земцовский (1967, 21), где приводится меткое выражение И. Аксакова: «Личность поглощается общей личностью народа».

<sup>31</sup> В статье «Происхождение греческой лирики» О. Фрейденберг (1973, 109) пишет: «Лирический певец поет о себе, но это „себя“ очень специфично. Личных эмоций он почти не знает... Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию. Наличие „я“-мотива еще не говорит о пере-

Нам нет, видимо, нужды специально оговаривать, сколь полное и многогранное выражение получает в профессиональном искусстве именно индивидуальность — во всем бесконечном разнообразии своих чувствований, побуждений, мыслей, поступков, когда только через индивидуальность конкретного характера воплощается типическое.

Ограниченность фольклора проявляется в его тематически-содержательной стороне. Далеко не все из того, что окружает человека в мире, становится предметом отображения в фольклоре. Даже в лирической крестьянской песне, столь тесно связанной с жизнью и бытом деревни, по меткому наблюдению В. Проппа (1976, 110), действительность входит в крестьянскую поэзию не полностью: «Народная лирика основана на поэтизации жизни, и то, что не поддается такой поэтизации, не может стать ее предметом»<sup>32</sup>. Еще более ограничен традиционный крестьянский фольклор в воплощении интеллектуального начала, «умственной жизни», как говорил Чернышевский. Этот тезис, быть может кажущийся до сих пор кое-кому едва ли не кощунственным по отношению к фольклору, убедительно развивает в своей книге В. Гусев (1967, 280—282), кстати, привлекая высказывания Чернышевского, Гегеля, Гёте.

Своеобразием художественной системы, в частности метода типизации, присущего фольклору, обусловлена и ограниченность роли, и меньшая острота контрастов в пределах *одного* произведения — сравнительно с возможностями профессионального искусства, которому фольклор уступает поэту в широте образного диапазона (речь идет опять-таки о единичном творении). Интересны в данном аспекте наблюдения академика Д. Лихачева над таким произведением ранней русской литературы, как «Слово о полку Игореве». Устанавливая его связь с фольклорными жанрами — плачами и песенными прославлениями, «славками», — автор пишет: «Их эмоциональная противоположность дает ему („Слову“ — Г. Г.) тот обширный диапазон чувств и смен настроений, который так характерен для „Слова“ и который сам по себе отделяет его от произведений устной народной словесности, где каждое произведение подчинено в основном одному жанру и одному настроению» (Лихачев, 1978, 22).

И наконец, существенно ограничен адресат фольклорного произведения (сравнительно с произведением профессионального искусства), что обусловлено его практическим назначением, жизненными условиями — особыми, разными у различных человеческих общностей, а следовательно, накладывающими свой неповторимый отпечаток на те типовые ситуации, о которых речь шла выше.

живаниях самого поющего. В то же время лирический автор уже поет не о богах и героях, а о человеке, о себе. Но особенность этого раннего лирического „себя“ состоит и в том, что в нем нет чистого „я“, оторванного от объективного „оно“.

<sup>32</sup> Подчеркнем, что речь идет не о песнях, непосредственно отражающих, скажем, трудовые процессы, а о лирике.



И потому фольклорное произведение в действительности адресовано только члену данного коллектива, данной социальной или региональной общности и только им может быть вполне адекватно воспринято и прочувствовано. Это обстоятельство было подмечено еще Белинским (1954, 329), утверждавшим, быть может с некоторой долей преувеличения, что лирическая народная поэзия «нема и бесполезна для людей чуждой нации и понятна только для того народа, в котором родилась она — подобно бессвязному лепету младенца, понятному и разумному только для любящей его матери».

Профессиональное же искусство тоже ограничено, но оно адресуется прежде всего человеку данной культурной традиции — европейской (в широком понимании) или внеевропейской; в обширных же рамках данной традиции принадлежность к определенной социальной, классовой, региональной и даже национальной группе имеет для восприятия второстепенное значение. Гораздо большую роль играет близость духовных интересов, нередко идущая вразрез с перечисленными расчленяющими групповыми признаками. Главное же, произведение профессионального автора — если исключить прикладные жанры (гимны, бытовой танец и т. п.) — адресовано всем людям, воспитанным в данной традиции, и в то же время отдельной личности, резонируя тем или иным индивидуальным ее сторонам, удовлетворяя ее чисто эстетическим потребностям, что склывается даже в сфере так называемой массовой, развлекательной музыки (явление идентификации, отождествления «себя» с героем эстрадной песни давно отмечено социологами искусства).

В чем же причины ограниченности художественных возможностей фольклора? С нашей точки зрения, они обусловлены определенной стадией познания человеком мира, ибо народное творчество — отражение этой стадии в художественно-образной форме. И хотя познание мира продолжало непрерывно развиваться, порождая, в частности, различные виды профессионального искусства, фольклор как целостная эстетическая система, особенно традиционный фольклор — тоже постепенно эволюционирующий, — сохраняет свои основные черты вплоть до наших дней.

Но тот же этап развития миропонимания, о котором идет речь, отражается и в ранних видах «художественной» литературы<sup>33</sup>. Не случайно между ними и фольклором столько параллелей и аналогий.

С. Аверинцев (1971, 52) в статье «Греческая „литература“ и ближневосточная „словесность“» устанавливает принципиальную анонимность ближневосточной словесности («В разговоре не важно, кто сказал слово... Важно, что слово сказано») и отсутствие в ней — «не „личностей“, но — „индивидуальностей“». Автор пишет:

<sup>33</sup> М. Харлап (1972) разграничивает фольклор, самостоятельные виды искусства и лежащую между ними промежуточную стадию — «синкретическое искусство античного типа», которое он именует мусическим искусством, включавшим и «устную литературу» (как определяет ее автор) — то есть произведения, подобные гомеровским поэмам, передававшиеся, по мнению М. Харлапа, устно в неизменном виде в течение долгого времени.

«Исповедуется „личность“, самоопределяется „индивидуальность“, а само-определиться — это значит провести мысленный предел между собой и не-собой».

Связь категории «описания» с формированием авторской индивидуальности в греческой лирике отмечает О. Фрейденберг (1973, 109—110): «Отделение познающего сознания от познаваемого мира и перемена в связи с этим функций образа приводят к разграничению первого и третьего лица, субъекта и объекта познания. Как произвольный результат этого нового жизнепонимания, возникает возможность видеть вещь со стороны, вещь, в которой уже не присутствует сам смотрящий. Так создается описание внешнего мира. Пока субъект и объект слиты, оно невозможно. Поэту в мифе описаний нет». (Об аналогичных свойствах древнерусской литературы см.: Лихачев, 1978, 7—74).

Ограниченные возможности фольклора и социальная обусловленность этой ограниченности осознаются в России еще в середине прошлого века, прежде всего — революционными демократами. Наиболее развернутое изложение таких взглядов содержат статьи Чернышевского.

Среди обычного набора цитат, кочующих из одной работы по фольклору в другую, используются и слова Чернышевского: «Народная песня должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека; иначе она не нужна целому народу». Слова эти приводят обычно для характеристики способности фольклора отобразить всеобщее, коллективное; при этом как бы само собой разумеется, что Чернышевский имел в виду сильные стороны народного творчества.

Однако если мы для восстановления живой плоти мысли обратимся к авторскому контексту, то обнаружим нечто совсем иное: Чернышевский говорил об ограниченности фольклора в отображении индивидуальное-личного. Связывая традиционное народное творчество с определенной стадией развития общества, он указывает, что на следующем этапе, уничтожающем «одинаковость умственной и нравственной жизни во всех членах племени», фольклор уже не может удовлетворить все духовные запросы и потребности человека. Итак, восстановим авторскую мысль: «Воинские воспоминания — вот вся история патриархального народа; любовь доброго молодца (без всякой определенной характеристики) к красной девице (без всякой определенной характеристики) и два-три другие, столь же общие мотива — вот все содержание лирики. Народная песня должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека; иначе она не нужна целому народу, а годится только для нескольких отдельных лиц — вот первая причина этой скудости; вторая причина — в патриархальном обществе действительно нет ни духовного разнообразия, ни мыслей и чувств, сколько-нибудь разнообразных или многосложных. Цивилизованный молодой человек не просто „добрый молодец“, любит „красную девицу“ не потому только, что она „красная девица“, — он, смотря по различию своего нравственного на-



правления, ищет в ней особенных качеств характера, ума и т. д.; ни о чем подобном не знает народная песня. Потому ее портреты, ее чувства не довольно близко подходят к лицам и чувствам образованного общества; в ней мало индивидуальных особенностей, которых мы более всего ищем, чтобы сказать: „это говорится обо мне, что подходит к моему положению и чувствам“» (Чернышевский, 1949, 305).

Суждения Чернышевского несут на себе бесспорную печать времени (статья опубликована в журнале «Современник» в 1854 году), отражают и уровень развития науки, и некоторую односторонность<sup>34</sup>. Не следует забывать, что взгляды Чернышевского формировались в общественно-литературной борьбе, которую вел ученый и критик<sup>35</sup>.

И тем не менее, признавая уязвимость отдельных формулировок вроде «двух-трех общих мотивов», якобы исчерпывающих содержание народной лирики<sup>36</sup>, отдадим должное главному: объективному, свободному от предвзятости подходу к народному творчеству. В основе такого подхода лежала глубоко верная концепция *социальной обусловленности* и специфики художественной системы фольклора, которую выработали революционеры-демократы. Концепция эта помогла объяснить факт падения роли традиционного фольклора в народной жизни России, обнаруженный во второй половине прошлого века, — факт, тревоживший многих исследователей и собирателей народного творчества.

Вспомним, например, проникнутый горечью вопрос, заданный Н. Лопатиным (не только теоретиком, но и фольклористом-практиком) в предисловии к известному сборнику (1889): «Какие причины тому, что народ наш бросает свои лучшие поэтические произведения; что за силы влекут его ко всему этому новомодному и столь ничтожному?..» Лопатин сам дает ответ, в котором нельзя не услышать отголоски тех же идей: «Кажется, всему этому главная причина та, что жизнь народная осложнилась, что в ней явились новые потребности, новые стремления, очень смутные и,

<sup>34</sup> Приведенное высказывание отнюдь не означает принижение фольклора. Чернышевский проникательно усматривает в нем особую эстетическую систему: «Мы не прилагаем к ним (народным песням. — Г. Г.) тех требований, соблюдение которых ставим в непременную обязанность поэзии, нас удовлетворяющей». Он видит в народной поэзии высокие художественные достоинства: «Она всегда возвышенна, целомудренна, если так можно выразиться, чиста, проникнута всеми началами прекрасного...» (там же, 308, 297).

<sup>35</sup> М. Азадовский (1963, 113—114) писал, что отношение критика к народной поэзии может показаться более сдержанным по сравнению со взглядами Добролюбова, и объяснил это тем, что основным удар Чернышевскому приходилось направлять по реакционной и славянофильской идеализации народного творчества, за которой стояла идеализация крепостного народного быта. Кстати, трезвое отношение к народной поэзии, сформировавшееся «в страстной борьбе со славянофилами и „официальной народностью“», отличало и работы Белинского, относящиеся к 40-м годам (Ю. Соколов, 1941, 97).

<sup>36</sup> Ср.: «...Содержание всех русских народных песен... почти всегда одно и то же; разнообразия и оттенков чувства нет, а мысль вся заключается в монотонном и простодушном чувстве» (Белинский, 1954, 329).

может быть, еще не осмысленные, но очевидные; народ вступает в период развития, когда непосредственное творчество уже удовлетворяет его не вполне... Народу, наконец, становятся далеки и те формы быта, в которых жили их предки, — и песни, создававшиеся в том быту, мало-помалу забываются и изживаются, ибо лишаются живого интереса». И далее: «Раз ослабевает у народа интерес к его старинному творчеству, оно должно неминуемо закрываться произведениями *творчества личного*» (Лопатин и Прокунин, 1956, 62—63; курсив мой. — Г. Г.).

Траговка фольклора революционными демократами сказалась, на наш взгляд, и в воззрениях таких художников, как Серов, Чайковский: признание высочайших достоинств — и в то же время понимание ограниченности художественных возможностей.

## II

### Особенности музыкального фольклора и профессиональная музыка

Общие свойства фольклора, о которых шла речь в предыдущем разделе, получают специфическое преломление в фольклоре музыкальном, где действуют и свои, особые закономерности, идущие от самой природы музыкального искусства.

Но прежде чем перейти к сути вопроса, оговорим еще одно понятие, которое будет необходимо для некоторых разделов работы.

Профессиональной музыкой и фольклором не исчерпывается музыкальный мир рассматриваемых нами эпох. Между ними лежит обширнейшая и, видимо, не поддающаяся точному отграничению сфера, называемая музыкой быта; в XIX и XX веках более отчетливо выделяется ее часть — музыка городского быта. Сюда, очевидно, входят прикладные жанры (от сигнала почтового рожка, кавалерийского марша и до бытового танца), укоренившиеся в обиходе профессиональные и полупрофессиональные произведения для любительского исполнения, переложения популярной классики; с этой сферой соприкасаются некоторые фольклорные жанры, особенно городского слоя, — прежде всего романс и танец. Музыкальное искусство не является здесь исключением: вспомним те внефольклорные виды и типы народной культуры (лубок, «книжные песни» и романсы и т. д.), о которых шла речь на с. 24.

Ввиду неразработанности проблемы мы ограничимся лишь несколькими соображениями, важными для дальнейшего. Отличие музыки быта от «автономной» профессиональной музыки (в том понимании, которое было сформулировано в начале очерка) — в ее «безавторстве», в ее принципиальной анонимности для «потребителя». Произведение, вошедшее в музыкальный быт и ставшее его частью (пусть его и создал когда-то композитор-профессио-



нал), не претендует на индивидуальную неповторимость, оно — «как все», как другие, ему подобные.

В то же время некоторые существенные признаки музыки быта отделяют ее от фольклора и сближают с профессиональным искусством. И прежде всего — самоощущение ее «носителя», то есть человека, исполняющего какое-либо произведение для себя или для других. Рассматривая музыку быта в этом плане, мы сталкиваемся еще с одним понятием — бытовым или любительским музицированием. Отличия музыканта-любителя от хранителя и исполнителя фольклорного произведения — отсутствие авторской причастности к исполняемой музыке, нередко «привязанность» акта музицирования к нотному тексту<sup>37</sup>. А отсюда — намеренная «точность» воспроизведения (разумеется, варианты изменения — при яркой одаренности музыканта-любителя — возможны и здесь, но для данного типа музыкального сознания они являются не нормой, как в фольклоре, а скорее исключением)<sup>38</sup>.

Мы вернемся к проблеме музыки быта в четвертом очерке, в разделе, посвященном Стравинскому.

Итак, музыкальный фольклор и профессиональная музыка. Два метода отображения действительности музыкальными средствами, две системы художественного мышления сложились, как мы уже знаем, на разных этапах развития общественного сознания. Каждая из систем возникла для удовлетворения определенных духовных потребностей человеческого общества, и в решении этих своих задач каждая из систем совершенна (подчеркнем это положение!).

Именно поэтому сопоставление двух систем, двух методов должно было бы быть многосторонним — с точки зрения отбора воплощаемых жизненных явлений и конкретных способов и форм их воплощения, в социологическом аспекте (с позиций автора, творца и с позиций «потребителя»), в аспекте историческом (эволюция каждой из систем и меняющееся соотношение между ними в ходе этой эволюции). Ясно, однако, что подобное сопоставление — предмет самостоятельного фундаментального исследования.

В плане интересующей нас темы мы можем ограничить рамки сопоставления единственной проблемой: какова специфика *художественных средств*, которыми пользуется народная музыка, с одной стороны, и профессиональная музыка — с другой? Такое ограничение возможно, ибо сфера художественных средств более «материальна», доступна конкретному анализу и в то же время

<sup>37</sup> А. Сохор справедливо включает именно этот последний признак в широкое понятие музыкального любительства: «непрофессиональная и нефольклорная музыкальная культура различных социальных групп (главным образом письменная)» (Сохор, 1975, 97).

<sup>38</sup> Любопытный штрих: наблюдая творческое, нередко вполне оригинальное использование «готовых» аккордов гармоник народными исполнителями, исследователь противопоставляет их искусству иную, более шаблонную, но бытовую манеру использования, и для этого вводит «рабочее», но показательное разграничение: «сельские гармонисты» и «клубные баянисты» (Смирнов, 1962, 13—14).

позволяет с не меньшей полнотой (чем это можно было бы сделать, обратившись к сфере тематики и образов) показать взаимосвязанность всех элементов музыкального фольклора, «системность», если так можно выразиться, данной художественной системы.

Такое ограничение позволит нам осветить проблему, имеющую актуально-практическое значение для советской музыки, — проблему заимствований из народного творчества. Дело в том, что связи между народным и профессиональным искусством существуют в разных видах искусства (литература, поэзия, хореография), но, пожалуй, нигде эти связи не носят столь разветвленный, а в какой-то части — очевидный и «объявленный» характер, как в музыке. Так называемое цитирование народной мелодии — наследие творческой практики XVIII и XIX веков — породило иллюзию легкости получения уже «готового» тематического материала, а главное, едва ли не гарантированности художественного результата<sup>39</sup>. Такая точка зрения имела хождение в нашей музыкальной критике и претворялась в практику в конце 1940-х и в 50-е годы, до конца она не изжита еще и сегодня. Представляется поэтому актуальным теоретически показать в ходе рассмотрения художественных средств фольклора, в какой мере его музыкальные компоненты — мелодика, ритмика, синтаксис, тембр и манера исполнения — связаны в нерасторжимом единстве друг с другом и с немзыкальными компонентами и какую ответственность берет на себя композитор, разрушая это единство и изымая из него одно из слагаемых.

Основным материалом для данного раздела будет служить русский музыкальный фольклор; лишь изредка мы будем подкреплять наши положения ссылками на народную музыку других европейских стран.

Инд 68225

Среди жанров фольклора плачи (или причитания) выделяются и силой чувства, и непосредственностью его выражения, и достаточной широтой распространения еще в недавнем прошлом, что позволило собрать богатейший материал (правда, больше поэтический, чем музыкальный). Практическая предназначенность фольклора играет исключительную роль в данном жанре: он связан с конкретным событием, но не заурядным, повседневным, а событием трагическим, нередко определявшим дальнейшие судьбы целой семьи<sup>40</sup>. Особенно это относится, разумеется, к похорон-

<sup>39</sup> Обывательские представления о таком «способе творчества» высмеивал еще Барток в 30-е годы (см. ниже, с. 194).

<sup>40</sup> «Брак поневоле, проводы мужа, отца или брата в солдаты и смерть близкого человека — три важнейших скорбных события, которые переживала в прошлом крестьянка и которые ломали ей всю ее жизнь. Повторяемость этих событий в жизни деревни и возникновение на этой почве устойчивых и разработанных обрядов создавали относительную устойчивость и определенных видов причитаний — свадебных, рекрутских и похоронных» (Чистов, 1960, 6).



ным плачам. Именно неотделимость реально-житейского от эстетического порождает особую эмоциональную накаленность плача, порой затрудняющую повторение его «по заказу» и запись, что неоднократно отмечалось исследователями (см.: Чистов, 1960, 10—11; Земцовский, 1967, 120—121; Кодай, 1961, 85—86).

Каковы же слагаемые, образующие похоронный плач? Во-первых, это поэтический текст, включающий наряду с традиционными мотивами и образами почти неизменную импровизацию — описание конкретного события, моментов жизни умершего (см.: Пропп, 1976, 106); экспрессии текста способствует своеобразный стиль, характеризующийся обилием вопросительных и восклицательных оборотов, настойчивых повторов, уменьшительных и увеличительных суффиксов и т. д. Во-вторых — напев речитативного, декламационного склада, в котором важную роль играют (а иногда и господствуют) интонации, выросшие из собственного плача, всхлипывания, причитания. Индивидуальная одаренность, талант плачеи чаще и активнее, как полагают исследователи, проявляется в импровизации текста, чем напева, где традиционность, «формульность» более прочна. В-третьих — манера исполнения, совершенно исключительная по широте используемых средств: начиная от возгласа, ритмизованного говора, недоговаривания последних слогов текста и кончая стоном, выкриком, голошением или типичным для Вологодской области «хлестаньем»<sup>41</sup>. Строго говоря, приемы, о которых идет речь, не являются исполнительскими в том смысле, в каком употребляется это слово применительно к профессиональной музыке: они заключают в себе суть жанра плача в не меньшей мере, чем текст и напев (см.: Ефименкова, 1968, 141; Земцовский, 1967, 121; Кодай, 1961, 85). Столь же значимым компонентом жанра является атмосфера, обстановка, в которой звучит плач, — атмосфера подлинного (а не «играемого») горя, которой в большей или меньшей мере проникнуты все «зрители», «слушатели», присутствие родных, близких, соседей, к которым — и от имени которых — обращается плач. Показанные здесь слагаемые похоронного плача, видимо (в той мере, в какой может судить об этом автор), являются общими для фольклора европейских народов.

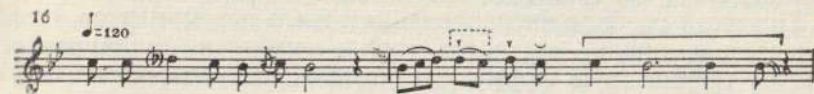
Если теперь обратиться к чисто музыкальной стороне похоронного плача, то ясно, что сам напев (в отрыве от остальных компонентов) может дать очень неполное представление о жанре, а выразительные возможности его весьма ограничены. Среди записанных образцов есть малообъемные, в диапазоне малой терции (примеры 1 а, б, в), но в них могут встретиться широкие скачки, острые интервалы (пример 1 г)<sup>42</sup>:

<sup>41</sup> «Хлестнуться — означает броситься с воплем на пол, лавку, стол на полу согнутые руки и колени. Голова при этом прижимается к рукам» (Ефименкова, 1973, 199).

<sup>42</sup> Источники примеров: 1 а — Попова, 1962; Рубцов, 1973; 1 б — Попова, 1962; 1 г — Земцовский, 1967.



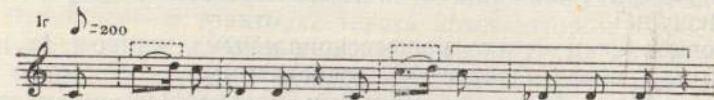
1. Су- да- ры- ня ж мо- я ма- ту-шка! 2. Да что ты ско-ро сду-ма-ла, (си)га- да- ла?



А- х(ы), ми- ла-и- ты мой, а ты ра-з(ы)- я - сен со- кол!



За- бы- ла ме-ня ма- туш-ка. Как я бу-ду жить, вы по-ми-луй-те.



Ох, мой ты ми-лый, ми- лой ди- те- но-чек!

Типичным для этих и других, столь же различных, образцов плача является, прежде всего, общее нисходящее направление мелодической линии, почти обязательное к концу — в виде нисходящих заключительных интонаций, плавных или скачкообразных, выпеваемых или выговариваемых (отмечены в примерах скобками), а иногда в виде глассандирующего ниспадения с опорного тона<sup>43</sup>. Часто встречается распевание слогов с помощью парных ритмических ячеек (в примерах показаны пунктиром), придающее «характер плачeveго „качания“ мелодической линии» (Рубцов, 1973, 53). При этом нередко образуются нисходящие хорейские секундовые интонации, но они вовсе не обязательны для жанра плача.

Отмечаемая фольклористами свобода использования ладовых наклонов (Б. Ефименкова), неустойчивость, высотная неопределенность интонирования (Т. Попова) сказывается, в частности, на облике терции лада (в тех напевах, где она присутствует): она может быть и большой, и малой, и нейтральной на протяжении даже одного напева, причем вряд ли эти изменения служат специальным, осознаваемым исполнительницей, выразительным целям<sup>44</sup>. Можно предположить, что напевы плача сформировались в

<sup>43</sup> Аналогично общее строение напевов венгерских похоронных плачей, *viratók* (см. ниже, нотный пример 118).

<sup>44</sup> По мнению ряда фольклористов, ладовое наклонение во многих плачах неопределенно, невыявлено.



основном в эпоху, предшествовавшую окончательной кристаллизации ладовых наклонов; с этой кристаллизацией, по-видимому, связано эмоционально-смысловое противопоставление мажора и минора. Высотная изменчивость ступеней (не только терции!) свидетельствует о стадии недифференцированной диатоники (см.: Рубцов, 1973; см. также: Алексеев, 1976).

При всей свободе интонирования отдельных моментов, сам тип напева для данной местности вполне стабилен, традиционен, он дает ту обобщенную формулу, с которой бытуют многие поэтические тексты, на основе которой могут импровизироваться новые, отвечающие данному, конкретному поводу, стихотворные варианты (см.: Ефименкова, 1968).

Если попытаться найти аналогию жанру плача в профессиональной музыке, то прежде всего следовало бы, вероятно, вспомнить те образцы гениальной его трансплантации (она не получила жанрово-типичного устойчивого обозначения), которые дали Мусоргский и его современники в русской музыке XIX века и Барток в венгерской музыке XX века<sup>45</sup>. О методах такой трансплантации речь впереди.

Типовым же и «чисто профессиональным» жанром (а именно таковой нас сейчас интересует), сопоставимым с плачем по назначению и смыслу, будет, по-видимому, оперное *lamento* и его преломления в инструментальной сфере. В. Конен (1975) показывает, как в ранней опере XVII века постепенно формируется образ скорби: в нейтральной монодической речитации на словах, в которых говорится о горе, боли, жалобе и т. д., используется нисходящее мелодическое движение, нисходящие секундовые интонации (в частности, мотивы «вздоха», где секунда трактуется как задержание), скачки мелодии вниз, хроматизмы.

В основе всех этих приемов лежат те же естественные психофизиологические формы звукового (и речевого) выражения скорбных эмоций и состояний, из которых выросли напевы и вся интонационная сфера народного плача. Добавим, что отнюдь не исключена их генетическая связь с фольклором. Однако по мере того, как кристаллизуется жанр оперной арии *lamento* (и в то же время развивается оперная мелодика), «интонации печали» выделяются и закрепляются в функции *тематического зерна*, а для этого они поддерживаются целым комплексом средств. Здесь и почти неизменный минорный лад, и особый тональный колорит (чаще всего *g-moll*), и прием *basso ostinato* с его нисходящим, часто хроматизированным движением, которое может переходить в мелодию.

В XVIII веке, особенно в классицистском стиле, те же интонации нередко получают определенное метроритмическое и гармоническое оформление (наследуемое и романтиками): они

<sup>45</sup> Данная тема — народный плач в качестве объекта композиторского претворения — уже затрагивалась в нашей литературе и даже служила предметом полемики (см.: Юсфин, 1967; Земцовский, 1978, 30—40).

направляются от сильного и долгого звука к слабому и краткому, что подчеркивает их хореический характер, вводятся как задержание, что усиливает их экспрессию.

Значение «интонаций печали» (когда они используются в мелодии профессионального печали) (когда они используются в мелодии профессионального автора), быть может, особенно интересно проследить в произведении, связанном в то же время (пусть отдаленно) с жанром народного плача. Таков романс Антонины с хором «Не о том скорблю, подруженьки» из «Ивана Сусанина»<sup>46</sup>. Это, разумеется, не *lamento* в духе опер XVII—XVIII веков, однако обратим внимание на сходство трагической ситуации, на аналогию в самой образной задаче, стоявшей перед автором-профессионалом.

В литературе указывалось на связь романса с сентиментально-элегическими «русскими песнями» молодого Глинки (см.: Келдыш, 1948, 400). Однако более высокая «эмоциональная температура» (проявляющаяся, в частности, и в тесситуре, и в диапазоне мелодии) выделяет романс из ряда глинкинских вокальных пьес, с которыми у него есть бесспорное интонационное сходство.

Отличие — в трактовке текста композитором, особенно в первой части куплета. Хотя в тексте ясно ощутима хореическая основа, Глинка с помощью музыкального метроритма выявляет анапетическое начало и подчеркивает дактилическое окончание (см. скобки в примере 2). Такое расположение акцентов (третий слог от начала и от конца) весьма типично для народных повествовательных жанров<sup>47</sup>, в том числе — и не в последнюю очередь! — для плачей (сопоставление с этими жанрами допускает использованный композитором принцип «слог — звук»):

2 Adagio non tanto

Голос

*p*

а б а

He o том скорблю, подруженьки, я горюю не о -

Adagio non tanto

Ф-п.

*pp*

<sup>46</sup> Т. Попова (1962, 64) приводит его в качестве примера произведений, где используются «характерные „причитальные“ мелодические обороты и интонации».

<sup>47</sup> На распространенность подобной формулы в русском народном стихосложении указала А. Руднева (1967). Характерность примененного Глинкой метроритма для всей русской музыки XIX века была выявлена В. Холоповой (1978), назвавшей его «зеркальным трехдольником».





И все же едва ли не главную роль в выражении содержания романса играют средства, накопленные для данной цели профессиональной музыкой (в частности, в жанре *lamento*): и минорный лад, и тональность *g-moll*<sup>48</sup>, и длительное поступенное нисхождение мелодии (послекульминационный спад во второй части куплета), и жалобные секундовые задержания в оркестровом сопровождении, и «роковая» педаль *g*, и, конечно, скорбные квинтовые дактилические интонации («б»). Они представляются в каком-то смысле ключевыми; не случайно они столь заметно отличаются романс от его прототипа — сентиментально-расплывчатой «Русской песни» («Не осенний частый дождичек») молодого Глинки.

Интонация «падения» квинты минора в основной тон лада — так же, как и дактилическая форма окончания строки (напева), — достаточно типичны для русского фольклора. Однако в условиях четкой акцентной метrorитмики (ее «задает» уже первая интонация — см. пример 2, «а»), а также подчеркнутой минорности колорита (здесь важна роль плагальности в гармонизации) эти квинтово-дактилические интонации приобретают такую концентрированность, какой народная музыка не знает<sup>49</sup>. Именно эти интонации в первую очередь способствуют созданию собственно музыкального — независимого от текста — образа. А положение, которое они занимают в данном мелодическом целом, конкретное взаимоотношение с иными приемами (в другой мелодии даже аналогичные элементы могут выступать в иных соотношениях) — все это создает профессиональное произведение уникальной неповторимости, а не типовой фольклорный напев.

Использование интонационных элементов с более резко сфокусированной семантикой, подобных только что разобранным, —

<sup>48</sup> Несмотря на важную роль тональной сферы *G-dur—g-moll* в «Сусанине», случайно ли совпадение тональности романса с наиболее употребительной тональностью оперных *lamento*?

<sup>49</sup> Благодаря тому, что высокий звук становится долгим и тяжелым, а низкий, наоборот, кратким и слабым, как бы увеличивается заключенная в интонации «сила падения»; тем самым возрастает и экспрессивность. И наоборот: для дактилических концовок фольклорных повествовательных жанров типично ритмическое укрупнение в запеве всех трех заключительных слогов (Попова, 1962; Ефименкова, 1968); более того, последний слог также нередко приобретает акцент, хотя и уступающий по силе предыдущему (Харлап, 1972, 235—236).

одно из тех коренных свойств профессиональной музыки (обретающей это свойство постепенно), которые отличают ее от традиционного фольклора. Речь идет не только о мелодических интонациях типа горестно нисходящей хорической секунды или героически-утверждающей восходящей ямбической квинты, певуче-лирической восходящей сексты, соединяющей квинту лада с терцией, и т. п.<sup>50</sup> Мы имеем в виду очень широкий набор выразительных средств, охватывающих едва ли не все стороны музыкальной речи, — от ладового наклона (скажем, смена минора мажором для выражения просветления, радостного подъема) до аккордики (уменьшенный септаккорд — «аккорд тревоги», перелома в развитии) и тембра (наигрыш гобоя в среднем регистре — сельский колорит, нередко средство создания идиллической безмятежности). Все это общеизвестно. Известно также, что композитор, исходя из своего замысла, должен дать индивидуальную трактовку этим находящимся во всеобщем употреблении средствам: он может обнажить, подчеркнуть или смягчить, зауэлизовать их выразительность. Недаром в теории музыки разработано положение о выразительных возможностях музыкальных средств.

Нам важно, однако, подчеркнуть другое: способность интонационных элементов<sup>51</sup> с определенной «зоной семантики» к совершенно самостоятельной выразительности, уже не зависящей от внемзыкальных факторов (от текста, ситуации, состава аудитории и т. д., о чем достаточно говорилось в первом разделе).

Далее, концентрированность этих элементов, а также их узкая «специализация», что открывает путь и к детализации выражаемого, и к контрастным сопоставлениям (например, внутритематический контраст), к бесконечно разнообразным сочетаниям (например, переплетения элементов разных жанров в одной теме). Речь идет о всей ткани профессионального произведения, о любом (а не только мелодическом) ее элементе, если он несет определенную семантическую нагрузку<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Для русской музыки начиная от Глинки становится типичной — в качестве «интонации печали» — и минорное опевание квинты, с которого начинается романс Антонида: вступление к каватине Гориславы, начало ариозо Ярославны, начало 3-й картины «Садко», начало Первой симфонии Калининкова и т. д. — вплоть до начала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (где особые художественные задачи побуждают композитора и опереться на национальную традицию, и дать мажорное опевание квинты в минорной теме).

<sup>51</sup> Выражение «интонационный элемент» используется здесь не в формально-структурном, а в содержательном смысле — как некий минимальный, но вполне самостоятельный элемент содержания (народной или профессиональной музыки).

<sup>52</sup> Здесь необходима существенная оговорка. В конечном счете, все в музыкальной ткани семантически значимо, все служит реализации содержания. Но мы имеем в виду лишь те элементы (средства, приемы), смысл которых ясно выявлен, четко зафиксирован в художественной практике и общественном музыкальном сознании. К примеру, достаточно сравнить семантику интонаций восходящей ямбической квинты и, скажем, восходящей терции, выразительный смысл которой достаточно расплывчат. Мы пользуемся выражением «интонационные элементы» только в указанном смысле.



Наконец, выразительный смысл каждого такого элемента профессиональной музыки более или менее *однозначно* воспринимается любым слушателем, впитавшим в себя общеевропейскую культуру (в том широком толковании понятия, которое было дано в первом разделе), вне зависимости от его принадлежности к той или иной группе, общности и даже нации<sup>53</sup>. Подчеркнем, что речь идет о примерно однозначном понимании смысла отнюдь не *целого* произведения, а именно его «элементарных частиц».

Выдвинутое Л. Мазелем положение об интонационных *первичных комплексах*, которые существуют в европейской музыке последних столетий и закреплены в общественном слуховом сознании (они уподоблены «словам» музыкального языка), особенно хорошо освещает данную сторону профессионального искусства. Ученый подчеркивает, что любой первичный комплекс «существует в общественном музыкальном сознании не только в виде множества его конкретных воплощений, но и в качестве более или менее обобщенного представления» (Мазель, 1978, 29).

Однотипное понимание семантики языка профессиональной европейской музыки — одно из важнейших условий такого кардинального ее свойства, как универсальность, «наднациональная» сила воздействия<sup>54</sup>. Подлинные творческие открытия выдающихся композиторов обогащают не только искусство данной страны, они всегда становятся общечеловеческим достоянием, а следовательно, рано или поздно усваиваются слушателями разных стран. Эволюция профессиональной музыки есть во многом «общее движение европейского стиля» (Шахназарова, 1974, 139), недаром так велики различия между произведениями композиторов одной страны, но разных эпох.

Наоборот, языку фольклора, в том числе и музыкальному, свойственна известная самодовлеющая замкнутость, расчлененность на диалекты — тем более далекие, чем более разнятся условия жизни и быта их носителей; смысл, семантика отдельных интонационных элементов (разных — в разной степени!) далеко не столь общепонятны, далеко не столь общеупотребительны.

Три названные категории свойств, которые интонационные элементы обретают в профессиональной музыке, — во-первых, *самостоятельность*, во-вторых, *концентрированность* и *специализация* и, в-третьих, *общепонятность* — в совокупности и обозначают рубеж, отделяющий профессиональную музыку от фольклора в области художественных средств. Ибо мы в фольклоре обна-

<sup>53</sup> При этом подразумевается определенный уровень художественного развития слушателя, его фактическая, а не номинальная связь с данной культурой. Известно, что произведение профессионального композитора понятно и доступно далеко не всем его современникам.

<sup>54</sup> В. Конен (1975а, 431—432), выделяя (наряду с фольклором, «легким жанром», новейшим авангардом и т. д.) «профессиональное композиторское творчество европейской традиции», отмечает, что оно легко ассимилирует различные художественные явления, в том числе и выросшие на географически далекой от Европы почве. Во многом аналогичное понятие «всемирная литература», отвечающее определенной стадии развития, использует Ю. Суровцев (1974, 23—24).

ружим многие из тех же интонационных элементов (более того, фольклор, безусловно, является их источником, откуда они проникают в профессиональную музыку), но несомая ими семантика будет зачастую иной — то в большей, то в меньшей мере. Да и сам характер связи между элементом и выражаемым им смыслом в фольклоре — иной. А теперь аргументируем и конкретизируем выдвинутые положения.

Вернемся вновь — для сравнения с фольклорными образцами — к некоторым из приведенных на с. 39 примеров рельефно выраженной семантики. Начнем с того, где фольклорные аналогии напрашиваются сами собой: тембр гобоя — сельская пастораль — состояние безмятежности. Такой ряд базируется на укorenившейся в профессиональном искусстве образной антитезе: мирная деревенская жизнь и природа — смятенный внутренний мир личности. Образ сельской идиллии, казалось бы, легко создать (при той способности слушателя к ассоциативному и в то же время обобщающему восприятию, на которую опирается профессиональная музыка) прямым обращением к наигрышу пастуха (на свирели, рожке, дудке). Однако непосредственное заимствование народного наигрыша в его этнографическом виде вряд ли даст желаемый результат: ведь «пастушеский наигрыш» в профессиональном произведении должен обладать кроме жанровых примет еще и точно направленными выразительными свойствами, требуемыми как общей художественной задачей, так и контекстом, в котором он прозвучит. От мелодии такого наигрыша требуется совершенно определенный характер: оживленно-подвижный, не лишенный игривости (эпизод, следующий за сценой письма Татьяны из «Онегина»), или исполненный спокойствия (перелючка английского рожка и гобоя в III части «Фантастической» Берлиоза)<sup>55</sup>.

В фольклорных же образцах — в связи с их жизненным предназначением — на переднем плане совсем иное: характер призыва, свобода, с которой обыгрываются типовые мелодико-ритмические формулы, разграничение видов наигрышей по закрепленным за ними в данной местности практическим целям («на выгон скота», «утренний сигнал» и т. д.). Но выразительность наигрышей — в плане соответствия тому или иному состоянию человека — выявлена явно недостаточно, их эмоциональный тон зачастую неопределенен. И композитору, когда он обращается к народным мелодиям или их интонациям, предстоит еще, фигурально выражаясь, кристаллизовать насыщенный раствор, выделить, заострить необходимые для данной задачи и таящиеся в наигрыше эмоционально-смысловые оттенки.

Поясним нашу мысль примером, в котором связи с народной музыкой достаточно очевидны (хотя возникли, возможно, и не-

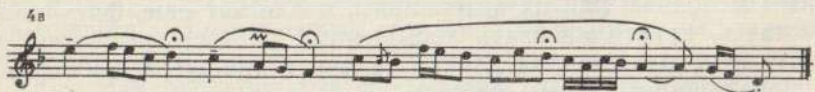
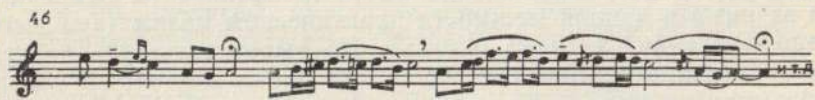
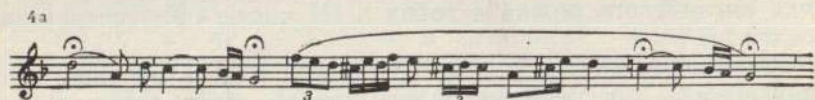
<sup>55</sup> Подчеркнем, что речь идет не вообще о пастушеском наигрыше в профессиональной музыке, ибо здесь его выразительность может быть самой различной (вспомним хотя бы о рожке пастуха из III акта «Тристана и Изольды»), а о воссоздании с его помощью образа сельской идиллии.



осознанно), но элементы ее подчинены индивидуальному замыслу. Такова Элегия Грига из «Лирических пьес» ор. 38. Основная тема пьесы — образец интимной григовской лирики, в ней слышится глубокая, но затаенная печаль с оттенком то страстности, то покорности:



В то же время мелодия темы обнаруживает связи с мелодикой «локков» — пастушеских вокальных или инструментальных «призывов стада», жанра, весьма интересовавшего композитора (он отдает ему дань и в обработках народных мелодий). Для многих «локков» — как и для григовской темы — характерен начальный призыв-возглас в виде вершины-источника, нередко это длительно удерживаемый звук, которым служит квинта лада (пример 4 а, б). А затем — ниспадание, изобилующее прихотливой мелизматикой, с интонациями опевания (пример 4 в, где есть даже интонационное совпадение с Элегией).



Композитор опирается на ладовую переменность ступеней, свойственную «локкам», как и другим жанрам норвежского фольклора (примеры 4 а, б), использует также чрезвычайно типичную для норвежской песни мелодическую каденцию со слабым окон-

чанием ♩ ♩ | ♩ ♩ (во втором предложении, не отраженном в примере 3)<sup>56</sup>.

Однако григовская мелодия отличается от фольклорных образцов строго упорядоченной трехдольной метрикой, именно благодаря которой и возникают печально никушние хореически нисходящие малосекундовые интонации (показаны пунктиром в примере 3). Аналогичные интонации в приведенных «локках» не обладают столь определенной, острой выразительностью из-за менее регламентированного, свободного метра. Хореические интонации, получающие поддержку в певучем среднем голосе, более последовательно проведенный хроматизм, минорная гармонизация, наконец, ответные декламационно-речевые просительно «уговаривающие» попевки (пример 3, такты 4—5) — все это и создает особое лирическое наполнение авторской темы, ту субъективно-лирическую сторону содержания ее, которой она существенно отличается от народных пастушеских наигрышей и напевов.

Различия между фольклором и профессиональной музыкой еще резче обнаруживаются в сфере ладоинтонационной, рассматриваемой прежде всего со стороны выразительного смысла отдельных попевок, интонаций, мотивов. Правда, сторона эта еще мало разработана в науке, и давно сказанные слова Ф. Рубцова (1973, 82—83) о том, что «в области анализа образно-смыслового содержания народных напевов музыковедение все еще бродит в потемках», что отсутствует даже метод изучения содержательной стороны языка народных песен, видимо, справедливы и сегодня (см., например: Земцовский, 1978, 8).

Одно из интонационных образований, описанных Ф. Рубцовым, названо им «летним звукорядом». Речь идет о попевках в диапазоне большой терции с прибавленной снизу квартой («тетрахорд в сексте»), на которых строятся, по Ф. Рубцову, мелодии обширной группы календарных песен, связанных в основном с летним периодом<sup>57</sup>. Указывая на различия в содержании поэтических текстов, в «эмоциональном тоне» напевов, исследователь полагает, что «эти попевки сложились в связи с древней летней обрядностью», из чего и вытекает интонационная общность песен. Выразительность попевок характеризуется как «солнечная», «светлая», «яркая», «летняя». Но возникающий образ отнюдь не однозначно связан с интонацией большой терции: Ф. Рубцов отмечает распространенность нейтральной терции (которую он считает древнейшей), встречается и малая терция. При этом «смена ладового наклона в календарных напевах не изменяла их места в цикле, не влияла на их смысловое назначение и не сказывалась

<sup>56</sup> См., например, образцы песен-баллад «Kjaempeviser» («богатырских песен»), которые приводит в своем исследовании К. Элинг (Elling, 1922), бытовых песен в обработке А. Дёрумсгарда (Dørumsgard, 1944) и др.

<sup>57</sup> Споры фольклористов о том, с какими конкретно жанрами и даже временами года (только ли с летом?) связан данный интонационный комплекс, для нашей цели не имеют значения: важен бесспорный факт его существования в русском фольклоре и совершенно определенные выразительные свойства.



на основном звуковысотном контуре» (Рубцов, 1973, 101). Таким образом, основным «носителем смысла» оказывается звуковысотный контур, мелодический рельеф (быть может, его «просторность?»), а также завершающий каданс: окончание на I ступени терцовой ячейки носит повествовательно-утвердительный характер, на II ступени — характер обращения.

Случай этот не единичен. Мы, по-видимому, сталкиваемся с некоей общей чертой традиционного фольклора (и не только русского, но и, скажем, венгерского, румынского и, видимо, других народов): мажорность и минорность в качестве средств выражения не закреплены столь прочно за определенными свойствами (свет — тень) и состояниями, как в профессиональной музыке определенной стадии развития — периода господства мажорно-минорной системы<sup>58</sup>.

Особенно рельефно это различие обнаруживается тогда, когда смена ладового наклонения путем изменения терции лада вполне стабильна и происходит в пределах одного произведения. Такие явления известны и среди более древних, обрядовых песен, и среди песен лирического, явно позднейшего происхождения. Выразительный эффект подобных смен нелегко определить словами; Кастаньский удачно говорил о «переливах», Рубцов писал об «игре» мажорно-минорной светотеню. Однако различие мажорности и минорности не вырастает здесь до степени колористического или эмоционального контраста, которым столь охотно пользовались Бетховен и Шуберт, Чайковский и Григ. А среди ярких достижений XX века — открытие способов запечатлеть именно интонационную гибкость фольклора, свойственную ему высотную переменность ступеней лада (в том числе и терции — но не только!) и тем самым избежать неперенной эмоционально-смысловой «привязанности» к одному из ладовых наклонений.

Концентрация и специализация, отличающие язык профессиональной музыки в сравнении с языком музыки народной, обусловлены особыми художественными задачами (в частности, задачами отображения индивидуальных характеров, конфликтных ситуаций, динамического развития), задачами, которые профессиональной музыке приходилось решать *самостоятельно* — без присутствия моментов самой жизни, вне бытового контекста. Причина, в конечном счете, — в том круге содержания, который охватывает профессиональная музыка.

Однако меньшая индивидуализированность интонационных элементов фольклора (вплоть до самых первичных, простейших), их семантическая широта и гибкость, готовность к выражению все новых и новых эмоционально-смысловых оттенков — все это обеспечивает им гораздо большую сохранность, «нестираемость». Так

<sup>58</sup> Общеизвестно, что выражение определенных колористических свойств (а тем более — эмоциональных состояний) не может ограничиться только использованием мажорности или минорности.

О выразительных возможностях ладовых наклонений в европейской музыке последних столетий см.: Мазель, 1972.

на уровне музыкального языка проявляется *долговечность* фольклора — его общее качество, отмеченное нами в первом разделе. Но выявленные свойства фольклорных интонационных элементов позволяют сделать и иные обобщения. Обратимся еще к одному примеру.

В протяжных лирических русских песнях часто встречается мелодический оборот ниспадения от квинты (на сильной доле) к тонике, причем перед окончанием извилистая линия, дойдя до II ступени, почти непременно снова затрагивает терцию лада (мелодический каданс II—III—I); оборот этот нередко сочетается с

характерным ритмом . Вспомним знаменитую «Не

шуми ты, мать зеленая дубравушка» из сборника Лопатина и Прокунина<sup>59</sup>:



Выразительность мотива, который имеется в виду (в примере отмечен двойной скобкой), трудно определима словами, хотя ее ощущает каждый; бесспорен характер элегической задумчивости с различными (в зависимости от контекста) оттенками — успокоенности, покорности, утверждения, констатации (своего рода музыкальное «Да, это так!») и т. д.<sup>60</sup> Назовем этот мотив «элегическим квинтовым рочерком»<sup>61</sup>. Перед нами, однако, вовсе не откristализованный мотив-формула, четко отграниченный и сжатый, — отнюдь не подобие ядра темы. Наоборот, едва ли не каждый элемент может быть здесь хоть несколько иным — при сохранении общего мелодического контура, в котором сопрягаются опорные V и I ступени. Верхней квинте нередко предшествует

<sup>59</sup> Типичность данного ритма отмечена И. Земцовским (1967, 106, 140), усматривающим, однако, его связи с различными мелодическими попевками. С другой стороны, разбирая названную песню, Земцовский пишет о характерности исследуемой нами мелодической попевки, «встречаемой в целом ряде известных лирических песен, таких, как „Не одна во поле дороженька“ или „Прощай, радость, жизнь моя“» (там же, 109). Попытка проследить распространенность в народной песне и в русской музыке целостного мелодического оборота, соединяющего ритм с определенным рисунком, предпринята в кн.: Головинский, 1972, 59—60.

<sup>60</sup> Мелодическое движение от квинты к тонике лада, нередко с ритмической остановкой на последней, придает каденционно-завершающий смысл мотиву, что отнюдь не мешает ему служить и началом мелодии.

<sup>61</sup> В примерах 5—9 он всюду отмечен скобками.



секста, септима, верхняя тоника (примеры 5, 7); окончание может быть распето, а мелодическая каденция — «отодвинута» (примеры 6, 7 — окончание), благодаря чему меняется протяженность мотива; мотив может интонироваться в ровном ритме (примеры 5, 7 — «а»), в мажорном ладу (пример 7), — что вносит новые оттенки, хотя основной смысл мотива сохраняется <sup>62</sup>.



Из приведенных примеров очевидно, что можно лишь весьма условно обозначить грань между рассматриваемым мотивом и его вариантами — близкими (иная мелодическая каденция — пример 5, «б») и далекими (иные метрические соотношения, в частности, звук тоника утрачивает опорность — пример 6, «в»). А это дает нам право вернуться к предложенному в первом разделе определению фольклорного произведения как рассредоточенного (совокупность вариантов) и распространить это определение на составляющие произведение мотивы и попевки.

Но не следует ли сделать более общий вывод: не обусловлена ли сама возможность варьирования в фольклоре меньшей фиксированностью интонационных элементов — и в структурном, и в выразительно-смысловом отношении? Ибо внутрикомпозиционное варьирование — это ключ к целостному варьированию. С нашей точки зрения, такой вывод вполне правомерен; в подтверждение отметим еще один факт — композиционную незакрепленность интонационных элементов.

Для примера вернемся вновь к мотиву «квинтового росчерка». В приведенных выше разных песнях он занимает различное положение — и начальное, и срединное, и заключительное; однако даже в одной и той же песне («Не одна во поле дороженька»), где, казалось бы, место его уже определилось, он легко может быть заменен иным, либо может появиться в другой части формы,

<sup>62</sup> Подчеркнем, что речь идет только о выразительности данного мотива: он может встретиться в песнях совершенно разных по характеру и содержанию, что демонстрируется, в частности, приводимыми здесь примерами.

что обнаруживается при сравнении областных вариантов песни — ярославского (пример 8) и тверского (пример 9):



Отличие от профессионального произведения очевидно.

Создавая авторское, «концентрированное» (как мы его назвали) произведение, художник помещает именно данную — специально для того предназначенную — деталь именно в данное место формы. Но как раз иные свойства «строительного материала» фольклора — его меньшая специализированность и концентрированность — приводят к возникновению «рассредоточенного» коллективного произведения, где данная (но, быть может, и несколько иная) деталь приходится приблизительно на данный (но, возможно, и иной) момент композиции. Разобранный пример, по видимому, можно трактовать как частный случай проявления неустойчивости фольклора — общей фундаментальной закономерности, обнаруживающейся на разных уровнях, а отнюдь не только в музыкальных элементах. Приведем некоторые факты.

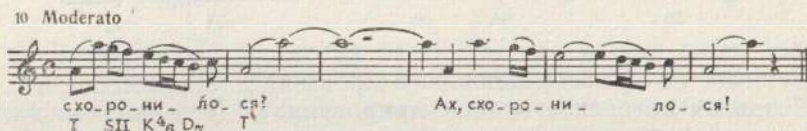
Так, А. Руднева (1978, 9) указывает на возможность увеличения и уменьшения количества слогов в строке песенного текста, которое не меняет смысла. По наблюдениям С. Неклюдова (1972, 206), в долитературном повествовательном искусстве «сопоставление (в пределах простой повторы) и противопоставление (контраст) семантически являются вариантами, по сути дела, одной и той же конструкции. Об этом, в частности, свидетельствует и функциональная тождественность отрицательных и утвердительных фигур, в высшей степени характерная для фольклорной поэтики вообще». Автор приводит примеры: тип сказочных зачинов («В некотором царстве, в нашем государстве» и «В некотором



царстве, не в нашем государстве»), изоморфных былинных оборотов («Не темная туча поднималась...» и «Поднималась туча темная...»). Надо ли говорить о невозможности подобных явлений в профессиональном искусстве?

Свойства элементов фольклора, о которых шла речь, позволяют им служить неисчерпаемым интонационным резервуаром для профессиональной музыки; имеются в виду отнюдь не цитаты, а весь текст, вся ткань профессионального произведения. И вновь обратимся к мотиву «элегического квинтового росчерка» — на этот раз в произведениях профессиональных авторов.

В русской музыке первой половины прошлого века (и ранее — см. пример 13) данный мотив получает широкое распространение — и в бытовом романсе, и в профессиональной песне, и в инструментальных произведениях (молодой Глинка, молодой Бородин<sup>63</sup>). Используется он весьма специфично: усиливаются эгегически-минорные черты, привносится оттенок сентиментальной чувствительности (в частности, с помощью гармонических задержаний); завершающе-каденционные возможности этого мотива — «печаль прощания» — реализуются едва ли не как его неперенное свойство. Все сказанное можно наблюдать, например, в песне Варламова «Ах ты, время, времечко» (приводим окончание):



Однако подобная локализация целей и сопутствующее ей резкое сужение выразительной сферы не проходят для мотива бесследно: он довольно быстро «стирается», превращается в шаблонный оборот определенного стиля и выходит — в таком своем виде — из композиторского лексикона.

Зрелый Бородин еще раз обращается к интересующему нас фольклорному мотиву, отталкиваясь уже от иных его сторон. Он использует мажорный вариант в качестве начального мотива русской темы из симфонической картины «В Средней Азии»<sup>64</sup>, при-

<sup>63</sup> Примеры см. в кн.: Головинский, 1972, 59—60.

<sup>64</sup> Н. Бачинская (1962, 142—143) считает, что начало темы близко запеву песни «Не одна во поле дороженька» (см. пример 8), отмечая в то же время различие ладового наклонения и отсутствие в публикациях мажорных вариантов песни. С нашей точки зрения, ложно само направление, в котором идут поиски источников бородинской темы — не только данной, но и, например, темы хора поселян. Для зрелого Бородина вовсе не характерно заимствование народной мелодии (или ее законченного фрагмента) в подлинном, «натуральном» виде и, наоборот, очень характерно свободное использование интонационных элементов народной музыки, которые встраиваются в художественную ткань произведения. Приведенные варианты мотива «квинтового росчерка» в народных песнях, среди которых был и мажорный (пример 7), свидетельствуют, по нашему мнению, о том, что Бородин опирался именно на тип мотива, но не на конкретную песню.

чем и фактура, и гармонизация (в дальнейшем), и солирующие тембры — все это способствует впечатлению пейзажной картинности и в то же время усиливает оттенок светлой уверенности, то есть выявляет иные черты мотива в сравнении с той его трактовкой, которая типична для первой половины века:



Но судьба мотива на этом не кончается. Так, мы встречаем его в «Песне о веселом ветре» — одной из типичнейших песенных мелодий Дунаевского, с исключительной свободой черпавшего из самых разнородных стилистических источников. Композитор, опираясь на исконную выразительность минорного варианта мотива и на его каденционные возможности, смело вводит его в мажорную мелодию — для создания зоны «лирического потепления» в окончании периода (приводим второе предложение):



Любопытная и, думается, достаточно общая закономерность: если фольклорные мотивы, попевки длительно сохраняют свою жизнеспособность в рамках самой народной музыки, то «отработанная» в профессиональной музыке трактовка их выразительного смысла (когда они подвергаются «специализации», целенаправленному усилению и т. п.) обычно уже не возрождается. Быть может, особенно заметно это в последнем примере: казалось бы, использование минорного варианта мотива, и притом в функции концовки, должно повлечь за собой хотя бы легкие сентиментально-чувствительные реминисценции стиля варламовской эпохи. Однако происходит иное: и в общем мажорном контексте, и в подчеркнутой модуляции в III ступень при введении мотива, в пунктирном ритме и некоторой метрической переакцентировке (выделение IV, а не II ступени) — во всем этом проявляется совсем иная, динамичная и жизнеутверждающая стилистика, которой и



подчиняется мотив, сохраняя в то же время свои исконные, фольклорные свойства (оттенок элегичности, задушевность, лиричность).

Подведем некоторые итоги.

1. Итак, профессиональная музыка и фольклор — две самостоятельные художественные системы, различающиеся в достаточной степени и жизненным предназначением, и сферой содержания, и средствами выражения.

Самое важное следствие, отсюда вытекающее, — необходимость и даже неизбежность изменений в любом случае, когда произведение (или его элемент), рожденное в рамках данной системы, переносится в другую систему. Акт заимствования народной музыки демонстрирует нам этот тезис с полной очевидностью.

Народная мелодия (или ее фрагмент), вычлененный из «фольклорного контекста», утрачивает очень многое в самой своей сути: ситуацию, обстановку, атмосферу, в которой она звучит, средства, с помощью которых она исполняется (порой далеко выходящие за регламентированные грани профессионального искусства), нередко также текст, хореографию, мимику, жесты и т. д. Потери здесь несравненно большие, чем, скажем, при заимствовании популярной бытовой песни или мелодии профессионального автора. И композитор вынужден *компенсировать* эти потери средствами профессионального искусства (от гармонии до композиционных решений), что и происходит в той или иной мере на практике. От активности такого компенсирования зависит полноценность трансплантации<sup>65</sup>.

2. Сила запечатления многих сторон действительности (особенно обладающих свойством общезначимости), образное богатство и вместе с тем долговечность, длительно неиссякающая содержательность языка музыкального фольклора — все это обуславливает постоянную потребность композиторов-профессионалов в обращении к народному творчеству.

Несравненно большая (в сравнении с профессиональной музыкой) *многозначность* элементов языка — элементов, не произведений! — музыкального фольклора, в чем заключена одна из причин его долговечности, открывает возможность многократного, на протяжении ряда эпох, обращения композиторов даже к одним и тем же попевкам, ритмам, структурам, тембровым краскам народной музыки. Отсюда — возможность «второй жизни»<sup>66</sup> (а

<sup>65</sup> Рассматриваемое явление И. Земцовский называет, пользуясь выражением Б. Асафьева, переинтонированием, разграничивая осознаваемое (композитором) и неосознаваемое. Автор понимает переинтонирование как «акт музыкального переосмысления», такое преобразование материала, «в результате которого возникает качественно новое целое при использовании определенных элементов старого» (Земцовский, 1978, 46; курсив автора — Г. Г.), отмечая, что переинтонирование существует и в самом фольклоре.

<sup>66</sup> И. Земцовский (1978, 50) говорит о «вторичной жизни» народной песни и называет авторов данного термина (Н. Брюсова, западногерманский музыковед и фольклорист В. Виора).

также «третьей», «четвертой» и т. д.) фольклорного материала в произведениях профессиональных художников<sup>67</sup>.

3. Претворение народного искусства в самом общем плане может преследовать одну из двух целей: обозначим их как воссоздание и присвоение (вовлечение).

*Воссоздание* — стремление воспроизвести не только образ, но и определенный фольклорный жанр в более или менее подлинном, близком к «натуре» виде, сохраняя его отличия от профессионального искусства (разумеется, в пределах понимания жанра в данную эпоху). Таковы многочисленные примеры, где прообразом служили, скажем, цепь действий и песен, составляющих свадебный обряд («Снегурочка» Римского-Корсакова, «Свадебка» Стравинского), протяжная многоголосная лирическая песня (ход поселян из «Князя Игоря»), массовый или сольный танец («Слотты» Грига, начало «Иберии» Дебюсси), инструментальный деревенский наигрыш (вступление к «Весне священной» Стравинского, финал Концерта для оркестра Бартока).

*Присвоение* (вовлечение) заключается в подчинении народного напева или других фольклорных элементов индивидуальному художественному замыслу, использование их при создании образа, содержание которого удалено, иногда значительно, от фольклорного. Примерами такой трактовки могут служить песня «Во поле береза стояла» в финале Четвертой симфонии Чайковского, песня «И что на свете престоком» в фортепианной прелюдии h-moll Лядова, норвежская песня «Нурланнское крестьянство» в фортепианной Балладе Грига, интонации русской протяжной лирической песни в «Истории солдата» Стравинского, ритмическая структура календарной или детской венгерской песни в медленной части Дивертисмента Бартока.

Намеченные два подхода, по-видимому, определяют крайние полюсы, между которыми творческая практика дает целую шкалу градаций.

Очевидна необходимость радикальных изменений фольклорного материала в случаях присвоения. Здесь происходит прежде всего *жанровая трансформация*, то есть «перевод» в жанр профессионального искусства, что, естественно, требует включения народного элемента в систему средств этого искусства. Однако в противоположном случае — при воссоздании — изменения используемого материала столь же неизбежны. Ведь «перенесению» поддается лишь какая-то сторона фольклорного художественного целого, другие же стороны (быть может, не менее важные) буквально заимствовать невозможно. И для того, чтобы передать дух под-

<sup>67</sup> Отсюда, кстати, закономерность появления фольклора на эстраде. Ценность фольклорного материала — естественная причина обращения к нему авторов не только симфонических, но и джазовых, «рок»-ансамблевых и тому подобных обработок. Ибо отдаленность фольклора и от «серьезной», и от легкой профессиональной музыки делает оправданным и необходимым сам жанр обработки — один из «вечных», традиционнейших. Потребность в обработках особенно велика сегодня, при неизмеримо возросших «нормах потребления» музыки.



линника, воспроизвести его с максимальной достоверностью, у композитора не остается иных возможностей, как опять-таки прибегнуть к специфическим средствам своего профессионального искусства.

Так, Дебюсси, желая передать особую «страстную статичность» старинного испанского фольклорного стиля *cante jondo*, нетемперированность его строя и ладовую переменность, использует индивидуальный полиладовый мелодико-гармонический комплекс, внутренне противоречивый и в то же время устойчивый (прелюдия «Ворота Альгамбры»). Стравинский, стремясь отобразить специфику звучания русского народного хора, его фоническую «шероховатость», «несогласованность» ведения голосов прибегает к диссонантному наложению разных мелодических вариантов одной и той же попевок («Свадебка»). В итоге возникает оригинальная гармоническая вертикаль с ненормативными типами аккордов и их соединений, где то, что допустимо в народном многоголосии, превращено в закономерность.

Здесь возможен еще один вывод: неоднократно наблюдаемое «собрание воедино, усиление» средств и приемов народного искусства есть один из способов компенсации потерь, сопутствующих этому «переводу». (Таким образом, еще раз подтверждается тезис, высказанный ранее.) Однако результат такого усиления всегда мощно обогащает профессиональное творчество, расширяет его возможности.

4. Различие двух методов художественного мышления наглядно обнаруживается в различном протекании музыкального времени в фольклорном произведении и в произведении профессионального искусства. Вопрос этот еще недостаточно разработан, однако некоторые соображения можно высказать, думается, уже сейчас.

Жизненная предназначенность фольклорного произведения, его нередкая связь с обрядом, обычаем, с одной стороны, а с другой — высокая степень соучастия аудитории в исполняемом, предварительная осведомленность в содержании, психологическая готовность к восприятию такого содержания, — все это придает «фольклорному времени» ту наполненность, к которой профессиональная музыка приходит только с помощью особых, специально найденных средств. Отсюда — огромная роль принципа *повторности* (и обновленной, варьированной, и буквальной) в народном искусстве, принципа, проявляющегося и в крупном, и в мелком плане, способного — без участия иных принципов — лечь в основу композиции таких масштабов, такой протяженности, которая не имеет аналогий в профессиональном искусстве. Отсюда же — гораздо большая потребность профессиональной музыки в разноплановых контрастах, способных насытить произведение макро- и микро-«событиями»<sup>68</sup>, потребность в *сжатии*, концентрации времени.

<sup>68</sup> Отражение в подобных контрастах и «событиях» каких-то иных свойств самой действительности, меньше интересующих народное искусство, — другая сторона явления.

Различие ощущения времени проявляется и в таком частном, но важном моменте, как ограниченность произведения, особенно в связи с его завершением. Народное искусство — ввиду его полифункциональности, условий бытования, о которых шла речь, — совсем по-иному использует специальные музыкальные «знаки окончания». Произведение нередко длится столько, «сколько нужно», приспособляясь к продолжительности обряда, пляски, текста песни (который, в свою очередь, может удлиняться и укорачиваться) и т. д., причем «еще одно» повторение определенного звена не нарушает общей композиции. «Знак» же окончания, если он существует, как бы извне прилагается к подобной нестабильной композиции<sup>69</sup>. Заметим, кстати, что народная музыка выработала свои способы цементирования формы целого, противостоящие «размывающей» природе варьирования при столь длительных повторениях. Одним из таких способов в инструментальной музыке, где тенденция к безудержному варьированию особенно сильна, является «рифменное» сходство окончаний построений, которые могут начинаться по-разному (см. об этом ниже, с. 197).

Произведение профессионального искусства (в связи с его основным предназначением — служить объектом самостоятельного эстетического переживания) ограничено гораздо более полно. В частности, на протяжении XVIII — XIX веков окончательно складывается и достигает тонкой детализации целая система приемов, обозначающих не только самую «точку» окончания, но и ту или иную степень приближения к концу. Самое же главное — концовка жестко вмонтирована в фиксированный текст сочинения, момент ее заранее предусмотрен и является важной частью общего плана.

Различное протекание времени находит свое выражение в различии методов *оформления*, придания материалу формы в широком смысле этого слова.

В профессиональной музыке таким методом является сжатие, концентрация (в частности, интонационная концентрация, о которой шла речь) существенных свойств произведения в начальном, заглавном тезисе, где время более *сжато*, и последующее выявление заложенных в тезисе свойств, то есть предусматривается стадия композиции, где время более *разрежено*. Категории «тема» — «развитие» («не-тема»), «ядро» — «развертывание» выражают теоретическое осознание особенностей данного метода.

В народной музыке наблюдается гораздо более равномерное распределение выразительности по всему произведению или его основополагающей крупной части (куплет-строфа в песне); неоднократно отмечалась значительность, равная весомость для целого едва ли не каждой интонации. Время в фольклорном произведении

<sup>69</sup> Сошлемся, например, на наблюдения Бартока над инструментальными танцевальными мелодиями румын из Марамуреша. Композитор писал, что мелодии не имеют определенного окончания и могут повторяться или варьироваться беспрерывно, а потому, чтобы завершить песню, «музыканты обычно добавляют выключительную формулу» (Bartók, 1966, XXII; курсив мой. — Г. Г.).



отличается более *равной рассредоточенностью*<sup>70</sup>. Начало произведения, скажем, зачин в песне — лишь первое звено в цепи, не наделенное никакой особой содержательной нагрузкой в сравнении со всем последующим.

Поэтому, казалось бы, простейший акт — превращение народной *мелодии* (ее фрагмента, ритмической формулы и т. п.) в *тему* произведения профессионального автора — в действительности связан с целым комплексом проблем (далеко не всегда осознанных в полном объеме творцами). Проблемы эти решались на практике по-разному не только в зависимости от индивидуальности художника: значение имели и уровень понимания фольклора в данную эпоху, и господствующий тип тематизма вообще.

Таким образом, авторская тема, созданная на основе фольклора (будь то цитирование, заимствование отдельных попевок или сочинение «в духе...» и т. д.), позволяет увидеть за ней — по использованному методу претворения — не только руку ее творца, но и «дыхание времени», целую крупную историческую эпоху. И это обстоятельство дает нам при исследовании конкретных принципов, на которые опирается тот или иной композитор, некую путеводную нить, чтобы не потеряться в необозримом океане фактов.

<sup>70</sup> Выявленные В. Цуккерманом (1957, 41, 344) общие свойства русского фольклора — принцип пластичности и принцип рассредоточенности — вбирают в себя и описываемый метод оформления материала, присущий, с нашей точки зрения, фольклору вообще.

## Очерк второй

### ОТ ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА К ВЕКУ ДВАДЦАТОМУ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОЗЗРЕНИЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

#### I

#### Некоторые итоги XIX века

#### 1

Всеобщий интерес к народному творчеству и широкое использование фольклора в профессиональном искусстве привычно связывается с XIX веком, с эпохой романтизма, и объясняется бурным ростом национального самосознания, стимулируемого национально-освободительными движениями.

Едва ли не главное завоевание XIX века в интересующем нас плане — обретение национальными школами *классической зрелости*, а тем самым и постепенное расширение рамок общеевропейской культурной традиции (от России и Польши до Норвегии и Испании). И результат такой зрелости — национальный характер, национальный склад, быть может, впервые за всю историю музыкального искусства очерченный столь отчетливо и крупно, — был завоеван именно в опоре на народное искусство, народную музыку.

Достижения музыкального искусства XIX века легче показать в сравнении с музыкой XVIII века, на которую народное творчество также оказало значительное воздействие. Остановимся вначале на некоторых эстетических категориях.

Мы можем постулировать, что в профессиональной музыке XIX века

- 1) *простонародное возвышается до общенародного;*
- 2) *фольклорное расширяется до общенационального.*

Первое положение раскрывается с наибольшей очевидностью, если мы обратимся к сфере коллективного, массового танца, обычно отображающего веселье, празднество.

В XVIII веке была широко распространена традиция руссоистской «пейзанской» оперы, проявляющаяся в народно-жанровых крестьянских хоровых сценах, — от «Деревенского колдуна» Руссо и «Ричарда Львиное Сердце» Гретри до «Дон-Жуана» Моцарта. Исследователь указывает на отражение образов этого типа (а также буффонно-комических образов) в финалах сонатно-симфонических циклов венских классиков (Конен, 1975, 226—254). Можно было бы добавить сюда некоторые менуэты из поздних гайдновских симфоний, а также ряд крестьянских хоров и жанро-



вых сцен из русских опер XVIII века, где использованы народные мелодии («Февей» и «Федул с детьми» Пашкевича, «Ямщики на подставе» Фомина и др.).

Характеризуя вышеназванные образы понятием «простонародные», мы далеки от мысли приписать авторам упомянутых произведений высокомерно-презрительное отношение к народному быту и народному творчеству, питающему образы этого плана. Причина иная: воздействие эстетики XVIII века (и более ранней) было столь сильно и преодолевалось так медленно, что композиторы XVIII века (быть может, кроме Гайдна) не могли отрешиться от четких сословных разграничений и в своих художественных представлениях о мире. А потому такие качества, как простота и простодушность, наивная непосредственность, живость, обнаруживающаяся в танце, нередко шутливо-комическом, — все эти качества отнюдь не считались свойствами данных героев: они являлись неотъемлемым признаком определенного *сословия*, иначе говоря, «простого народа», привычно отображаемого в большинстве произведений XVIII века, вплоть до бетховенских, в состоянии веселья и радости. Гений Сервантеса задолго до интересующей нас эпохи обобщил названные «сословные свойства» в образе Санчо из «Дон-Кихота». В. Конен (1975, 248) справедливо характеризует «Веселое сборище поселян» из бетховенской «Пасторальной»: «Произведение по всему своему облику ближе к „руссоистской опере“ XVIII века или к оратории Гайдна „Времена года“, чем к традиционной классической симфонии. Оно, по существу, завершает „руссоистско-пейзанскую“ линию в музыкальном творчестве века Просвещения».

Но уже в финале следующей, Седьмой симфонии Бетховена ситуация резко меняется.

Здесь вновь картина массового празднества, вновь опора на жанр народного танца, но музыка финала обретает замечательное новое качество — *всеобщность*: отображаются действия и чувства не поселян, не «простого народа», а людей вообще, без различия сословий и происхождения. Отсюда — грандиозный размах и мощь, каких не знала музыка предшествовавших эпох при воплощении подобных эмоций и состояний. Но всеобщность имеет и другую сторону: автор — либо его воображаемый герой (и вслед за ним слушатель) — никак не отделяет себя от объекта, от рисуемой картины, а ведь в произведениях XVIII века, вплоть до «рубежной» Шестой симфонии Бетховена (не говоря уже о серьезных операх типа «Дон-Жуана»), ощущим некий взгляд «со стороны» на веселящихся поселян. Именно неотделенность автора от объекта и порождает ту увлекающую, властно захватывающую силу, которой покоряет финал бетховенской Седьмой<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Даже у таких титанов, как Бах, ощущение всеобщности, которое порождают отдельные вершинные образы, есть результат отражения не физических, «мускульных» движений и связанных с ними эмоций огромных людских масс (это открытие Бетховена), а иных сторон действительности.

Бетховен здесь, как и в других сочинениях, гениально предвосхитил достижения грядущей эпохи. Ибо народный массовый танец — и, шире, народное празднество, включающее не только танцевальные, но и маршевые элементы (вновь вспомним финал Седьмой), — становится в XIX веке выражением общенародного в смысле той всеобщности, о которой шла речь. Можно вспомнить, к примеру, финал симфонии Шуберта C-dur, а далее «Камаринскую» Глинки (кульминации плясовой темы), Венгерские рапсодии Листа (быстрые разделы), скерцо из Третьей симфонии Шумана, из Четвертой симфонии Брамса, финал его же Второй симфонии, симфонические увертюры и сюиты Балакирева и Римского-Корсакова на народные темы, финал «Богатырской» Бородина, а в оперном жанре — крестьянский праздник из I акта «Волшебного стрелка» Вебера, народно-хоровые сцены из I и II актов «Проданной невесты» Сметаны, заключительную фарандолу из «Арлезианки» Бизе и многие другие симфонические и оперные сочинения. Наш перечень включает разные по степени обобщенности образы, но общую тенденцию он показывает достаточно ярко. Перечисленные сочинения демонстрируют еще одну важнейшую черту новой эпохи: неизмеримо возросшую роль фольклора в создании образов подобного плана — как в смысле непосредственного обращения к народным мелодиям, так и в смысле постижения особенностей народного музыкального мышления.

Для конкретизации второго тезиса (народное как выражение общенационального) рассмотрим некоторые особенности композиторской практики XVIII века. Дело в том, что народное в профессиональной музыке XVIII века нередко выступало частью быта, частью повседневной музыкальной жизни, которая оказывалась «пересаженной» в произведение искусства. Происходило это обычно двумя путями.

Первый — народная песня, танец, реже инструментальный наигрыш вводились в произведение либо для обрисовки народных персонажей в музыкальном театре (русская комическая опера, зингшпиль, водевиль и т. д.), либо для расцветивания популярного напева в камерном инструментализме (жанр вариаций на народные темы). Фольклорный материал «цитировался», то есть использовался в его природном виде — так, как он звучал в быту, чаще всего городском. Художественный результат отличала известная приземленность; о причинах хорошо сказали исследователи русской музыки, и суждения их можно смело отнести ко всему фольклорно-цитатному направлению в музыке XVIII века. При всей доступности и широте воздействия произведений подобного плана, композиторов отличало «неумение возвыситься до больших идейных обобщений, наивно-эмпирическое постижение действительности... Национальное трактовалось в ту пору преимущественно как фольклорное» (Келдыш, 1965, 241; курсив мой. — Г. Г.). «Понимание народной жизни еще очень ограничено...; стремление, с одной стороны, к глубине музыки, а с другой стороны — к ее народности сливаются пока еще с трудом» (Цуккерман, 1957, 136).



В плане интересующей нас проблемы можно к сказанному добавить следующее: черты народной музыки, ее жанры и мелодии еще не обретают в художественных произведениях той общезначимости, которая составляет основу высокого национального искусства — целостного «портрета» нации.

Не приводил к этой цели и второй путь, по которому шли в основном зарубежные композиторы в инструментальных сочинениях. Здесь действовала другая сторона «привязанности» народного творчества к повседневному быту: для композитора фольклорное было лишь частью окружающего звукового мира — в едином ряду с охотничьими сигналами, военно-маршевыми фанфарами, боем городских часов, популярной арией или уличной песенкой и другими объективно существующими звуковыми образами. (Примеры использования музыки быта в сочинениях композиторов XVIII века см., в частности: Ливанова, 1935; Кершнер, 1959.)

Неограниченность чисто фольклорного от всей огромной сферы звукового быта имела важные следствия. Композитор, используя фольклорный напев, был свободен от всяких творческих «обязательств» по отношению к тому контексту, откуда напев извлекался (вернее, композитор и не подозревал о возможности таких «обязательств»), он обращался с народной мелодией как со своей собственной.

Именно свободной трансформацией народных тем (в инструментальных жанрах) данный путь отличается от описанного ранее «буквально-цитатного» пути, наиболее типичного для музыкального театра XVIII века. Народная тема помещалась в такие условия, в которых нивелировалось как раз ее национальное своеобразие: она сопоставлялась с далекой от нее по стилю авторской темой, подчинялась чуждым ей ладогармоническим и метrorитмическим нормам. Даже у Гайдна — самого «народного» композитора XVIII века — многочисленные темы из фольклора разных народов отнюдь не влекут за собой какой-либо перестройки музыкального языка: все они, особенно в ходе развития, звучат одинаково, по-гайдновски и, что еще важнее по-европейски.

Мы вправе сделать вывод, что нивелировка фольклора в некоем общеевропейском духе XVIII века есть следствие недостаточной сформированности национального характера музыкальной культуры той или иной страны, и более того, недостаточно пробудившейся эстетической потребности выражения национального в музыке (массовое музыкально-общественное сознание здесь запаздывало в сравнении с передовой философско-публицистической мыслью XVIII века)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Можно высказать мысль о существовании — наряду с социальными, общекультурными — неких внутренних, имманентных законов развития европейской музыки как единого, целостного организма. Именно эти закономерности приводят к формированию общеевропейского музыкального языка, синтезирующего достижения разных школ; он обнаруживается и в доклассические эпохи истории европейской музыки, но особенно наглядно в XVIII веке, с его космополитическими классицистскими тенденциями. Определенную стилевую манеру,

Перемены, происшедшие в музыкальной практике XIX века (начиная уже со второй четверти его), достаточно известны; детально выяснена связь этих перемен с новыми общественно-историческими и идейно-художественными условиями (национально-освободительное движение, рост национального самосознания, романтизм как целая эпоха в искусстве). Поэтому ограничимся тем, что суммируем некоторые факты.

Композиторы не только намеренно, но порою и демонстративно обращаются к народной музыке, игнорируя высказываемые на первых порах упреки в грубости и вульгарности (Глинка, Шуберт); в их представлениях народная песня — величайшая святыня, и знаменательные слова Брамса «Народная песня — мой идеал» в каком-то смысле характеризуют взгляды целой эпохи: такое высказывание трудно представить себе в устах композитора XVIII века (но и XX — по иным причинам! — также). Понятно поэтому то резкое осуждение, которое вызывает теперь недостаточно бережное, неумелое обращение с народной песней (об этом писали и Шопен, и Серов, и Чайковский). Самое же главное — в процессе создания национального музыкального искусства каждой страны меняется сам принцип подхода к фольклору (в сравнении с XVIII веком).

В народном напеве или мелодическом обороте, в народнопесенном или народнотанцевальном жанре, воспроизведенном композитором, видится уже не просто «фрагмент музыкального быта», который можно либо перенести в натуральном виде в произведение, либо инкрустировать в нейтральную по отношению к нему музыкальную ткань<sup>3</sup>. Он предстает неким концентратом — и в то же время символом, исполненным глубокого смысла, который композитор обязан раскрыть, поместив напев в соответствующие ему ладогармонические, фактурные, структурные и прочие условия. Более того, он несет в себе национальное начало, что и является едва ли не решающей причиной обращения композитора к фольклорному материалу.

Понимание высокой художественной ценности разных сторон народного искусства — не только музыкальной — порождает характерную для второй половины XIX века (но сохраняющуюся вплоть до наших дней) тенденцию создания авторских произведе-

связанную с типичными мелодическими формулами, синтаксисом, гармоническими оборотами, мы можем наблюдать в различных по уровню развития странах, у совсем несходных авторов, в «высоких» и в бытовых жанрах (в профессиональной песне, например). Не имея возможности развивать здесь эту сложную и обширную тему, отметим лишь, что сам факт существования такой общеевропейской стилевой манеры — и отсутствие ее в XIX веке (когда взаимовлияния музыкальных культур были отнюдь не менее интенсивными) — еще одно доказательство «непроявленности» национального начала.

<sup>3</sup> Мы не проводим различия между «цитированием» и сочинением собственной мелодии в духе определенного жанра народной песни — применительно к музыке XIX века, при степени достоверности, достигнутой в эту эпоху. В плане исследуемой проблемы и в том, и в другом случае происходит обращение к народному творчеству.



ний на народные тексты. Проявляясь изредка в творчестве отдельных композиторов, тенденция эта получила наиболее полное воплощение в вокальных сочинениях столь разных художников, как Брамс (8 песен ор. 14 и многие последующие его песни, причем не только на немецкие тексты, но и на тексты песен других народов<sup>4</sup>) и Лядов (три тетради «Детских песен» ор. 14, 18 и 22). При несходстве в принципах отбора текстов — Лядова гораздо более, чем Брамса, интересовали этнографически точные записи — оба композитора были увлечены замечательными достоинствами народной поэзии: сочетанием простоты, непосредственности с меткостью и емкостью. По существу, оба выступали *истолкователями* народной поэзии, причем опора на завоевания уже сложившейся национальной композиторской школы открывала возможность различной трактовки — как предельно близкой определенному народнопесенному жанру («Колыбельные» Лядова), так и более свободной и индивидуализированной, — но во всех случаях сохранялся дух народного искусства.

Новому подходу к народной песне неминуемо должно было сопутствовать постижение все более глубинных и сложных закономерностей народного музыкального мышления. А это не только обогащало профессиональное искусство в целом, но и сообщало самой его «плоти» определенный национальный характер — даже в тех случаях, когда оно обращалось к темам и образам, далеким от фольклора.

В условиях развитой национальной школы совсем по-иному решается проблема воплощения инонационального, и в этом, по существу, частном моменте рельефно выступает различие между двумя эпохами. Не имея возможности хоть немного углубиться в суть проблемы<sup>5</sup>, ограничимся одним примером. Когда композитор предромантической эпохи обращается к авторским темам своих соотечественников или же композиторов других стран, он излагает их в одной и той же — общеевропейской — стилевой манере (скажем, бетховенские вариации на тему дуэта из «Прекрасной мельничихи» Паззиелло принципиально ничем не отличаются от его вариаций на марш Дресслера или на вальс Диабелли). А сформировавшийся национальный музыкальный стиль России, Польши, Франции обладает тенденцией ассимилировать заимствованную тему и превращать ее — если нет специального задания сохранить инонациональную окраску — в тему русскую, польскую, французскую и т. д. (вспомним главную тему Первого квартета Бородина: трансформируя бетховенский прообраз, композитор в одинаковой мере выявляет и индивидуально-бородинское и общенационально-русское; см.: Головинский, 1972).

<sup>4</sup> «Народным текстам Брамс явно отдавал предпочтение: более четверти из 197 сольных песен основано на них» (Друскин, 1970, 66). Позже, уже на рубеже XX века, аналогичное пристрастие к народной поэзии проявлял Малер.

<sup>5</sup> Чрезвычайно интересные результаты могло бы дать, например, сравнение обширной ориентальной сферы в музыке XVIII и в музыке XIX веков (где выделяются подлинные открытия русских музыкантов).

Результаты происшедших на протяжении XIX века перемен во взглядах на фольклор и в принципах его использования можно наглядно продемонстрировать на конкретном художественном образце. Обратимся к финалу Четвертой симфонии Чайковского.

От времени создания симфонии нас отделяет уже целое столетие, и потому нам трудно, специально не задумываясь, оценить всю меру новаторства Чайковского в обращении с народной песней. Для этого следовало бы принять во внимание традицию истолкования песни «Во поле береза стояла», прочно установившуюся начиная от оперы Фомина «Ямщики на подставе», где она звучит в оживленном терците с хором (на слова «Во поле береза бушевала»).

Если исходить из «объявленной» в известном письме к фон Мекк программы (Чайковский, 1962, 127), финал — это «картина праздничного народного веселья», которое созерцает одинокий герой. Пусть современные исследователи указывают на приблизительность и неточность программы, изложенной в упомянутом письме, на ее далеко не полное соответствие истинному содержанию музыки (см.: Должанский, 1960, 120; Туманина, 1962, 453—454). Но ведь финал действительно строится на противопоставлении **обобщенно-массового** и более индивидуально-лирического начала. И весь парадокс в том, что — вопреки традиции (напомним хотя бы об Увертюре на темы трех русских песен Балакирева) — отнюдь не для образов шумного общего праздника, а для воплощения сложной лирической гаммы эмоций Чайковским использована мелодия хороводной (плясовой — по Римскому-Корсакову) народной песни. Вдумаемся: какая огромная эволюция во взглядах на народную песню, на возможности, в ней заложенные, на цели, для которых она может быть использована, произошла на протяжении XIX века!

Главное в рассматриваемом образце — в плане интересующей нас проблемы — это преобразование *жанровой природы*, жанрового предназначения народной песни: созданная для сопровождения хоровода или пляски, для выражения коллективных, массовых эмоций, связанных с игрой, с праздником, и именно в такой функции использовавшаяся в профессиональной музыке, она становится выразителем чувств субъективных, притом сложных и индивидуализированных. Отсюда — и значительная «ретушь» уже при экспонировании мелодии<sup>6</sup>, и совершенно особые, непохожие

<sup>6</sup> И перемена ладового наклонения по ходу изложения (мелодию предвзвешивает органчик пункт в C-dur, но первый мотив дважды демонстрирует переход в a-moll), и расчленение мелодии на мотивы с помощью пауз, чего нет в народном прообразе, но что обнажает повторяющуюся заключительную нисходящую секундовую интонацию (*си — ля*), — все это нарушает этнографическую чистоту народной темы, превращая ее, по существу, в тему Чайковского. Не случайно раздел, следующий за изложением, строится на мотивном развитии именно вычлененной секундовой интонации, которая уже запечатлелась в сознании слушателя (в наше время методом «присвоения» популярной мелодии пользовался Шостакович, например, в Одиннадцатой симфонии).



на прежние, приемы варьирования народной темы<sup>7</sup>. И не в том ли причина весьма сдержанного отношения к этому финалу со стороны Танеева, а затем Асафьева, что и тот, и другой недооценивали как раз новизну трактовки композитором оживленной плясовой народной песни (см.: ЧТ, 1951, 32; Асафьев, 1920, 22). Ведь оба музыканта сравнивали финал Четвертой с финалом Второй, где сохранение и всемерное раскрытие именно жанровой природы песни такого типа и являлось основной задачей — задачей несравненно более привычной для русской музыки после гениальных открытий Глинки.

Если принять за некую условную точку отсчета упомянутую оперу Фомина (1787), вспомнить «Камаринскую» Глинки (1848) и сопоставить с ними финал Четвертой симфонии Чайковского (1877), то мы обозначим тем самым три определенных этапа в развитии русской музыки, с характерным для каждого из них подходом к народному песенно-танцевальному жанру. (Именно данный жанр и воплощаемая на его основе тема народного праздника дает, как мы уже успели убедиться, особую наглядность при сопоставлении музыки XVIII и XIX веков.)

Первый этап (вторая половина XVIII века) — непосредственное воспроизведение народной плясовой песни в той стилизованной манере, в какой она звучала в быту, с несущественным варьированием при куплетных повторениях и даже нередко с приметам «натуральности» в виде прямого подражания в оркестре звучности народных щипковых инструментов<sup>8</sup>. Здесь еще не возникает задача отображения коренных свойств народного характера через концентрацию того, что характерно для народного музыкального мышления.

Второй этап (примерно 30—40-е годы XIX века) — возвышение над уровнем бытовой повседневности и максимально полный показ возможностей данного народного жанра как в плане выявления наиболее типичных черт народной музыки, так и в плане демонстрации образного диапазона танца: от лукавой улыбки, озорной шутки до энергии, значительности и «свободной игры народных сил на раздолье» (Цуккерман, 1957, 363). Более того, в «Камаринской», наиболее ярком произведении этого периода (но, разумеется, не единственном — вспомним «Арагонскую хоту» или хороводно-плясовые народные сцены I акта «Русалки»), есть даже предвосхищение будущего: в трансформациях плясовой темы возникают черты, присущие уже иным народнопесенным жанрам, — оттенок грусти, лирической задумчивости и певучести. Наконец, Глинка строит свое произведение на сопоставлении двух контра-

<sup>7</sup> Наиболее показательны d-moll'ное, четвертое проведение (от буквы E), где сама мелодия хроматизируется и преобразуется, а в гармонии используется плагальное сопоставление тоники с альтерированной субдоминантой, типичное у Чайковского для образов элегического самоуглубления.

<sup>8</sup> В упомянутом терците из оперы Фомина «применен излюбленный в русской опере XVIII века прием имитации народных инструментов с помощью pizzicato «смычковых» (Келдыш, 1965, 338).

стных жанров, между которыми он находит общность, и это дает ему возможность отразить разные стороны народного характера в их единстве.

На третьем этапе (60—70-е годы XIX века) продолжается глинканская традиция (хотя бы в упоминавшемся финале Второй Чайковского, в увертюрах Даргомыжского, Балакирева и Римско-Корсакова); в то же время накопленный опыт дает возможность нового подхода к жанру народной песни-пляски. В ней вскрываются иные слои содержания: будучи помещен в особый контекст (сюжетно-ситуационный или же ладогармонический), народный танец оказывается способным воплотить и лирическое самоуглубление, и многое другое.

О финале Четвертой Чайковского было сказано достаточно. Если же мы выйдем за пределы темы «народное празднество», то увидим, какой широкой становится образная трактовка жанра народного танца в этот период.

Здесь следует прежде всего напомнить о потрясающих открытиях Мусоргского: в сфере коллективного, массового — картина бунта — он создает образ стихийной мощи и грозной удалости (плясовая народная песня «Заиграй, моя волынка» в среднем разделе хора «Расходилась, разгулялась»); в сфере индивидуального, личного воплощает трагическую иронию, гротеск, «пляску горя и отчаяния» («Гопак», «Трепак»). Именно эта последняя образная сфера оказалась особенно актуальной для дальнейшего, получив своеобразное развитие в творчестве таких далеких от Мусоргского художников, как Римский-Корсаков (Бобыль Бакула в «Снегурочке», а много позже — Гришка Кутерьма в «Китеже») и Чайковский (сцена казни в «Мазепе» с танцевальной песней пьяного казака), далее — Лядов и отчасти Стравинский.

Описанные три этапа трактовки жанра народного танца, которые можно было бы кратко определить как *заимствование, обобщение, трансформация*, в значительной мере показательны для общей картины развития русской музыки в XVIII—XIX веках в плане взаимоотношения народного и профессионального искусства (разумеется, наше разграничение, как уже говорилось, весьма условно, ибо тенденции, характерные для предшествующего этапа, наблюдаются и в последующем).

В подтверждение сошлемся хотя бы на позднее оперное творчество Римского-Корсакова и на его манеру обращения с заимствуемым народным напевом (сам принцип заимствования сохраняет свое значение — вопреки высказываемым порою в литературе суждениям — вплоть до самых последних его сочинений). Теперь композитор гораздо чаще и активнее, чем прежде, преобразует народную песню, меняя, порою радикально, любой из ее элементов. Примерами подобного рода трансформации заимствуемой народной мелодии богаты оперы «Китеж» и, особенно, «Золотой Петушок».

В какой мере намеченная схема взаимоотношений русской музыки с фольклором распространяется на другие европейские стра-



ны? Свойственны ли музыке этих стран аналогичные стадии подхода к народному творчеству, в частности к народному танцу?

Думается, что утвердительный ответ возможен, но потребует весьма существенных оговорок. Если тенденции возвышения профессионального до общенародного, а фольклорного до общенационального можно считать повсеместно характерными для XIX века (отличающимися его от предшествующего столетия), то воплощалось новое художественное мировоззрение в конкретной творческой практике по-разному в разных странах. Здесь оказывал влияние сложный комплекс причин — начиная от таких глобальных, как степень консолидированности нации, зрелости национального самосознания и вплоть до степени сохранности, распространенности и изученности фольклора.

Национальные музыкальные школы, сформировавшиеся позже, в XIX веке (Польша, Чехия, Норвегия), были более сходны с русской в смысле частоты и интенсивности использования фольклора, чем школы, сложившиеся ранее (Германия, Австрия, Франция). И все же, по-видимому, лишь Россия дала такой классически чистый образец высокопрофессионального искусства, длительному восходящему развитию которого сопутствовало все большее проникновение в глубины народного творчества, охват все новых и новых пластов его.

Вернемся к вышензложенному тезису о трех этапах<sup>9</sup>. Можно констатировать, что первый этап — заимствование — получил неодинаковую распространенность в музыке разных стран. Второй этап — обобщение — был пройден большинством европейских музыкальных школ, но в разное время и с разной степенью глубины: в Германии и Австрии это были 20-е годы, период патриотического подъема, когда тяга к фольклору была особенно сильна («Волшебный стрелок» Вебера, песни Шуберта), но и более поздняя эпоха (Шуман, Брамс), в России, как упоминалось, 30—40-е, в Чехии — 60—70-е годы («Проданная невеста» Сметаны, «Славянские танцы» Дворжака), в Норвегии — 70—80-е годы (фортепианная Баллада, музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт», Норвежские танцы ор. 35 Грига). Что же касается третьего этапа — трансформации, — то его временное отграничение от второго этапа не всегда возможно, и проявлялся он зачастую в условиях сложного синтеза народного и профессионального. Один из наиболее «чистых» случаев — превращение Григом плясовой народной мелодии в лирическую кантилену среднего раздела формы путем смены лада, темпа, гармонии (упоминавшиеся Норвежские танцы ор. 35 и последующие сочинения). Более опосредствованное проявление той же тенденции можно видеть в мазурках Шопена, в некоторых песнях Шуберта и Брамса, в приеме «индивидуализации мелодии народнопесенного склада», которым пользовался Шуман в таких

камерно-вокальных сочинениях, как «Божья коровка», «Покинутая девушка», цикл «Бедный Петер» (см.: Васина-Гроссман, 1966, 220—224).

### 3

Обращение к фольклору — постоянно действующая тенденция профессионального искусства. Однако проявляется она в разные эпохи по-разному также и в том смысле (кроме всего уже сказанного), что не только отбор определенных пластов, слоев, жанров народного творчества, но и их *истолкование* зависит в первую очередь от общих задач, которые стоят в данное время перед искусством (см.: Конен, 1975, 295).

Существуют ли тенденции, особенно характерные для XIX века? Ведь в образных сферах, так или иначе связанных с народным творчеством, мы найдем и величавый эпос, и стихию мятежа, и всеобщность праздничного веселья, и причудливость фантастики, и трагизм, и гротеск. Можно все же назвать стилевую тенденцию, кардинальную для второй половины века (хотя, конечно, отнюдь не единственную), тенденцию, принесшую подлинные художественные шедевры и тем не менее вызвавшую в дальнейшем, уже в XX веке, значительную оппозицию (а потому представляющую особый интерес для нашего исследования). Речь идет о лирике, если понимать ее как стремление постичь глубины и тайны того, что испытывает в различные моменты жизни и отдельная личность, и масса, толпа. Рассматриваемая тенденция особенно знаменательна для русской музыки, но типична и для музыкального искусства других европейских стран.

Сфера лирического в русской музыке второй половины XIX века поражает прежде всего широтой охвата жизненных явлений — от фиксации тончайших и сокровенных душевных движений до лирически окрашенного повествования или созерцания, от выражения утонченных эмоций отдельной личности до воплощения стихийно-массовых коллективных чувств. И наивысшие художественные достижения русской классики равно связаны с гениальным запечатлением поистине необъятной гаммы эмоционально-психологических состояний человека (Чайковский, Мусоргский) и не менее гениальными зарисовками сцен народного гнева, отчаяния, горя (Мусоргский, Бородин). Достижения эти — что ныне общепризнано — возникли не в отрыве от фольклорных истоков, хотя опираются они на разные типы фольклора и совсем по-разному претворяют его.

Ограничимся областью так называемой объективной лирики, а в ней выделим два шедевра — хор поселян из «Князя Игоря» и вступительную тему из пролога «Бориса Годунова»: они достаточно полно иллюстрируют нашу мысль.

Прежде всего отметим новый жизненный пласт, новую эмоциональную сферу, которая вовлекается в орбиту внимания и становится доступной музыкальному искусству, — сферу выражения

<sup>9</sup> Думается, что он справедлив и по отношению к советской музыке — к тем республикам, которые начинали строительство профессиональной музыкальной культуры после Октября.



глубоких горестных чувств, испытываемых одновременно многими людьми, толпой, массой. Этого не знала не только русская музыка XVIII века, ограничивавшаяся в массовых сценах созерцательным раздумьем, а еще чаще — весельем и празднеством, но и музыка глинкавской эпохи, решавшая иные художественные задачи. (Социально-исторические причины, побудившие художников обратиться к данной сфере именно в конце 1860-х и в 70-е годы, многократно освещались в литературе.)

Далее, подчеркнем новизну содержания рассматриваемых образцов лирики: сочетание значительности, глубины, полноты чувства с поразительной сдержанностью и строгостью. Отсюда такое качество, как емкость художественного высказывания — в немногих звуках сказано очень многое, — качество, особенно замечательное потому, что речь идет не о действенных, энергичных, импульсивных, а о медленных *лирических* темах, для которых более привычна текучесть, пространность<sup>10</sup>.

Однако создать столь новаторские образы было бы невозможно без дальнейшего проникновения в глубины народного творчества, а конкретнее — в жанр протяжной лирической крестьянской песни, без дальнейшего постижения ее стиля и духа, а тем самым — мировосприятия и душевного строя народа. Правда, сам жанр лирической песни отнюдь не нов для русской музыки: к нему обращались еще русские авторы XVIII века, особенно в музыкально-сценических произведениях. Но в подавляющем большинстве образцов претворения этого жанра ощутим оттенок мягкой, а порой и сентиментальной чувствительности, связанной с воздействием городской музыкальной культуры, с внедрением в стиль крестьянской песенности интонационно-гармонических, а то и структурных норм городского романса. От таких воздействий, нивелирующих самобытность склада и самой природы протяжной песни, не свободны даже лучшие образцы — хор ямщиков «Высоко сокол летал» (пример 13), песня Тимофея «Ретиво сердце молодецкое» из оперы Фомина «Ямщики на подставе», женский хор «Во

13 Moderato *p* Два тенора Фомина

Высоко

<sup>10</sup> Емкость отнюдь не означает краткости дыхания. Напротив, она сочетается с широтой, кажущейся почти беспредельной. Речь идет о весомости, наполненности смыслом буквально каждого звука — в сравнении с тем типом лирической мелодики, где большую роль играет общая направленность линии, соотношение скачков и постепенности и т. д.

саду зегзелюшка» из оперы Матинского — Пашкевича «Санктпетербургский гостинный двор». Для того чтобы убедиться в сказанном, достаточно сравнить хотя бы самое начало — зачин первого из упомянутых хоров — с зачином хора поселян:

Moderato Sopr. solo Бородин

Ох, не буйный ветер завывал,

Уже говорилось об ограниченности понимания художниками XVIII века народного характера и народного искусства; тот аспект, о котором идет речь, лучше всего охарактеризовал А. Рабинович (1948, 64): «В русской музыке — до Давыдова (да и долгое время после него) — драматическая взволнованность и фольклоризм являются несовместимыми».

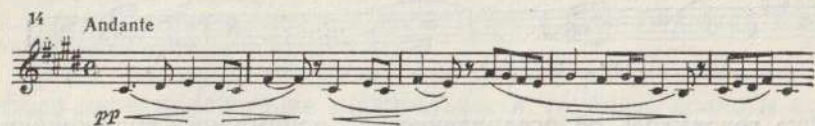
Сделанный Глинкой шаг в постижении жанра протяжной крестьянской песни был огромен: композитор сумел понять и передать неповторимое своеобразие ее стиля, присущие ей ладовую оригинальность, подголосочный склад (полнее — в оркестровых сочинениях), метроритмическую и структурную свободу и раскованность. Глинка использовал так понятый жанр для создания народно-массовых образов. Но художника в данном жанре интересовала сфера жизненного содержания, связанная не столько с горем, драматизмом — как впоследствии Мусоргского и Бородина, — сколько со светлой гармоничностью и уравновешенностью (хор гребцов и хор «Разгулялася, разливалася» из «Сусанина», свадебная в «Камаринской»). Да и обращался он к жанровым разновидностям, более связанным с действием, обрядом, чем с собственно лирикой в чистом виде.

Поэтому можно смело говорить об *открытиях* Бородина и Мусоргского в жанре протяжной лирической крестьянской песни, что и позволило великим композиторам освоить специфику народной трактовки ладовой сферы минора, тогда как в предшествующий период именно при употреблении минора в фольклорных образах профессиональной музыки воздействия городской романсовой культуры были особенно сильны<sup>11</sup>. Бородину удалось запечатлеть самый дух крестьянской лирики, воспроизвести тип ее мелодики, ритмики, ладовости и, главное, склад народного хорового многоголосия — намного раньше, чем он был понят и достоверно записан фольклористами (первые сборники, пытающиеся зафиксировать многоголосие, — Мельгунова, Пальчикова, Прокунина — появились в конце 70-х и в 80-е годы, а вполне удалось это сделать лишь Линёвой уже в начале нынешнего века).

<sup>11</sup> Согласно устоявшемуся к середине века представлению о русской песне, минор и медленный темп — преимущественная принадлежность романса. В этом духе высказывался даже такой знаток фольклора, как В. Одоевский (см., например: Одоевский, 1956, 337).



В той же области минора, в прологе «Бориса Годунова», Мусоргский создает одноголосную тему чисто монодического типа, не нуждающуюся в привычном аккомпанементе и в гармонизации (без чего немислимо представить себе аналогичную тему, скажем, в музыке XVIII века)<sup>12</sup>.



Композитор тем самым воспроизводит характернейшую особенность русской протяжной песни — ее *мелодическую* природу.

Удаленность от этнографически-фольклорного уровня в обоих рассматриваемых образцах достаточно велика. И в том, и в другом случае перед нами гениальное обобщение типических черт определенного жанра крестьянской народной песни. А за этим — и нечто большее: новые, дотоле неведомые искусству стороны народно-крестьянской психологии и мировосприятия, а значит и новые стороны национального характера.

Таким образом, общехудожественные задачи, встающие перед искусством, — задачи воплощения лирики личной и «лирики коллективной» — стимулируют, в частности, новый подход к фольклору. А достигнутый результат с неизбежностью углубляет сложившееся представление о сущности национального.

Еще один пример покажет зависимость истолкования фольклора в профессиональной музыке как от степеней его постижения, так и от общестиллистических тенденций, доминирующих в данное время (напомним наш тезис о преобладающей во второй половине XIX века устремленности к лирике).

Воплощение свадебного обряда — одна из самых давних традиций русской оперы, опирающейся с момента своего зарождения на народные представления, «игрища», обряды, что неоднократно отмечалось исследователями. Столь же традиционным было использование в таких сценах соответствующих народных песен (Матинский — в «Санктпетербургском гостинном дворе») или авторских мелодий, максимально приближенных к народным образам (Пашкевич — в «Начальном управлении Олега»).

В соответствии с эстетикой XVIII века сам обряд воспроизводился в сглаженном, «окультуренном» виде; задача передать дух породившей его среды, атмосферу подлинной деревни, наконец, сочетание истовой веры в магию ритуала со стихийным разгулом — такая задача не только не ставилась, но и показалась бы чудовищной в ту эпоху. Музыкальная сторона обрядовых сцен была выдержана в аналогичном ключе: хоровые номера, преимущественно

<sup>12</sup> Появляющееся далее сопровождение дает уже развитие темы, ее изложение — одноголосно.

но женские, отличаются мягкостью, прозрачностью, их эмоциональный диапазон простирается от умеренно печальной задумчивости до веселой, оживленной пляски (тоже не блещущей особой удалью и лихостью). Мелодика достаточно близка фольклору, однако в общем звуковом контексте совершенно исчезают не только шероховатость, терпкость, самобытность вокальных и инструментальных тембров, народной исполнительской манеры, но стирается и такая важнейшая черта народной музыки, как ее ладово-фактурное своеобразие.

А теперь опустим столетие в развитии русской музыки и вспомним другой свадебный обряд — в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Для его музыкального воплощения композитор, как известно, избрал две лирические величальные песни. Отличие от опер XVIII века очень велико: композитор сумел воспроизвести ладовую гибкость и переливчатость (частые смены устоев и ладового наклонения), свободу и непринужденность ритмики, непрерывную изменчивость, вариантность в народном духе, обогащающую куплетные повторения, а главное — несравненно более полно и верно передать общий стиль народного музыкального творчества, отразить общие закономерности народного музыкального мышления. Ведь и эпоху в целом, и направление, к которому примыкал Римский-Корсаков, характеризует очень высокий уровень постижения фольклора.

И в то же время, беспристрастно оценивая свершенное композитором (что не мешает нам восхищаться эстетическим совершенством его творения), мы должны будем признать отдаленность рассматриваемой сцены от подлинного народного обряда. В общей звуковой ткани народные мелодии утрачивают присущий им объективно-внеличный характер, они вовлекаются в господствующую атмосферу поэтичной и слегка идеализированной лирики, включаются в закругленные построения. Столь же отличен от народного обряда и характер сценического действия, в данном случае всецело связанный со стилем музыки.

Очевидна зависимость такой трактовки народных песен от литературного первоисточника — пьесы Островского с ее романтической идеализацией старины, мифологии, народных обычаев. Но первопричиной были общие художественные устремления эпохи, обусловившие расцвет лирики в самых разных ее проявлениях. Именно эти причины вызвали к жизни и пьесу Островского, и стиль ее музыкального воплощения Римским-Корсаковым. А потому — при всем несходстве «Снегурочки» и Четвертой симфонии Чайковского — лирическое истолкование обрядовых песен Римским-Корсаковым (не только в «Свадебном обряде») и лирическую трансформацию хороводной песни в финале симфонии можно расценить как явления сходного порядка, порожденные одной из важнейших тенденций русского искусства 70—80-х годов прошлого века.

Нетрудно было бы привести ряд примеров, подтверждающих распространенность этой тенденции в европейской музыке (они бу-



дут рассмотрены далее). Пока ограничимся одним — «Испанской рапсодией» Листа (1863), построенной на обычном для листовских рапсодий чередовании неторопливого шествия или речитатива и стремительной пляски, здесь — народных тем фолли и арагонской хоты. Сравнение с «Арагонской хотой» Глинки показывает стремление Листа к максимальной прозрачности, легкости (фактура, регистр), а порою — как во второй теме хоты — явное намерение превратить сдержанно-упругую песню-танец в типично романтическую лирическую кантилену.

В рассматриваемой лирической тенденции (подчеркнем лишний раз, что она была не единственной) есть смысл выделить еще одну грань, типичную именно для второй половины и конца XIX века. Речь идет о субъективной, *индивидуально-личностной* лирике, которая теперь находит выражение в непосредственной опоре на народную музыку. Этот новый этап связан прежде всего с именами Лядова и Грига. Их достижения откроются нам во всей полноте, если мы вспомним, что, например, в мазурках Шопена явно фольклорный облик несут жанрово-«сельские», но отнюдь не утонченно-психологизированные лирические пьесы. И Шуман, и Брамс, и Бородин, и Чайковский наибольшую близость к народной музыке обнаруживают вовсе не там, где они сокровенно лиричны.

Более того, в литературе зафиксирована точка зрения, согласно которой возможности использования народной песни ограничены и граница лежит как раз перед данной сферой лирики. В 1873 году Кюи критиковал Римского-Корсакова за заимствование народной мелодии для любовного дуэта Ольги и Тучи из «Псковитянки». Критик писал: «Народную песню можно давать народному хору, можно давать и отдельным личностям, поющим песню, но индивидуальные чувства в звуках народной песни изливаются не могут. Здесь Ольга и Туча говорят о своей любви, о своих чувствах, и в этом месте в их устах звуки народной песни совсем неуместны» (Кюи, 1952, 220). Критик, видимо, исходил не столько из опыта своих современников, сколько из гораздо более уже осмысленного опыта мастеров первой половины века, когда народная песня в сфере лирики привлекалась для воплощения образов *объективно-лирического* плана.

Потребовалась длительная эволюция взглядов и принципов подхода для того, чтобы народный напев смог быть использован для выражения «авторского», субъективно-лирического чувства. Один из этапов эволюции — как раз передача «индивидуальных чувств», если воспользоваться словами Кюи, испытываемых оперными героями того же Римского-Корсакова, Мусоргского, Серова, раннего Чайковского. («Исходила младшенька» из «Хованщины» — быть может, наиболее яркий пример.) Другой этап — использование народной песни в лирических частях и эпизодах циклической формы, то есть подчинение ее сложной авторской концепции. Характерный пример — *Andante cantabile* из Первого квартета Чайковского, где автор присочиняет к народной мелодии свое продолжение и обращается с ней как с собственной темой,

хотя облик этой темы все же отличен от индивидуально-лирических тем композитора.

И наконец, итог эволюции — лирическое самовыражение художника с помощью радикально преобразуемой народной мелодии. Вероятно, один из наиболее ранних образцов содержит многократно упоминавшийся финал Четвертой симфонии Чайковского: это индивидуализированный вариант песни «Во поле береза стояла», и ладоинтонационно и гармонически сближающийся с темами арии Ленского из «Онегина» и Элегии из Третьей сюиты<sup>13</sup>. К тому же ряду принадлежат некоторые лирические шедевры Лядова — такие, как вокальные «Колыбельные» из «Детских песен» (авторские мелодии на народные тексты) и оркестровая «Колыбельная» из «Восьми русских народных песен». Максимальное использование ладогармонических ресурсов, в частности хроматических проходящих аккордов при гармонизации строго диатонических напевов, оказывается эффективным средством лиризации мелодии. В результате на подлинно народной основе возникает образ, отличающийся нежностью, утонченностью, порою затаенной печалью и хрупкостью, то есть чертами, присущими индивидуальной авторской лирике.

Несколько иным путем к той же цели идет Лядов в известной фортепианной прелюдии *h-moll* op. 11 № 1 (1885), на которой мы остановимся подробнее. В прелюдии, как установил М. Михайлов (1961), использована (кроме последней фразы) протяжная песня «И что на свете престоком» из сборника Балакирева:

15 Adagio

И что на све-те пре-жес-то-ком, пре-жес-то-ка-  
-я лю-бовь! О-ста-вля-ет, по-ки-да-ет  
здесь в не-счас-ной сто-ро-не.

Композитор выравнивает и укрупняет ритм, отказывается и от некоторых интонационных «завитков», а кроме того, отходит от структуры напева — многочисленные повторы фраз создают нарастание, отсутствующее в народной песне. Характер напева изменяется, однако, более всего благодаря сопровождению. Избранный Лядовым тип фактуры и даже формы целого (сложный период) традиционны для жанра фортепианной прелюдии. В результате

<sup>13</sup> Сближение тем и демонстрация их общности на основе характерного для композитора комплекса средств «интроспективной выразительности» см. в кн.: В. Цуккерман, 1971, 50–51.



всех изменений песенная мелодия превращена в инструментальную тему.

Таким образом, происходит полная жанровая трансформация народного напева: не просто смена жанра (когда, скажем, вальс преобразуется в марш или народная песня — в народный же по складу танец), но изменение вида, «класса» жанра: на основе протяжной народной песни создается профессиональная камерно-инструментальная миниатюра — фортепианная прелюдия<sup>14</sup>. То, что трансформация совершается в пределах одного, лирического рода музыки, быть может, еще больше оттеняет ее глубину, ибо изобилие тонких полутонов, оттенки порывистости, легкого томления придают пьесе индивидуальный, неповторимо лядовский облик, тогда как народная мелодия отличается и всеобщностью, и большей монолитностью характера. (Добавим, что произведения, подобные прелюдии h-moll, вряд ли были бы возможны в первую половину века.)

В том, что рассматриваемое явление характерно в данный период не только для русской музыки, убеждает творческое наследие Грига. Имеются в виду произведения, подобные фортепианной Балладе g-moll op. 24, где трогательно печальный народный напев, построенный на повторах краткого мотива, превращен — благо-

<sup>14</sup> Понятия жанровой трансформации, жанрового сдвига и жанровой модуляции применительно к народным темам введены В. Цуккерманом (1957, 413—415).

даря бесцезурной хроматической гармонизации — в протяженную и глубоко скорбную «тему Грига». Но особенно показателен прием, едва ли не изобретателем которого может считаться норвежский композитор: оживленный танец в народном духе (либо подлинная народнотанцевальная мелодия) преобразуется в лирическую кантилену — тему среднего раздела сложной трехчастной формы. Напомним, что изменения не затрагивают саму мелодию: меняется лишь лад (на одноименный), укрупняется ритмическая пульсация, замедляется темп. Назовем Норвежские танцы op. 35 (№№ 3, 4), Лирические пьесы op. 54 (№ 5, Скерцо), Симфонические танцы op. 64 (№№ 1, 3), «Слотты» op. 72 (халлинги №№ 4, 7).

Названные произведения служат примерами глубокой жанровой трансформации танца, что вообще отличало, как мы помним, поздний этап подхода к фольклору. Мало того, сама идея лиризовать танец, сохранив в неприкосновенности мелодию, не могла быть осуществлена задолго до эпохи Грига. Ибо идея эта есть порождение определенного периода — периода высшего расцвета искусства гармонического варьирования, способствовавшего, в частности, выражению более утонченной лирической эмоции (тому же искусству во многом обязаны и лядовские миниатюры). Нужно ли добавлять, что лиризованный вариант танца несет на себе большую, чем исходная тема, печать авторского стиля — прежде всего благодаря богатству гармонического изобретения.

Столь радикальное лирическое преобразование фольклорной мелодии, которое мы наблюдаем у Грига и тем более у Лядова (прелюдия h-moll), не означает полного и бесследного растворения самого ее духа в новом жанре. Возникает диалектическое равновесие между, казалось бы, абсолютным подчинением народной песни или наигрыша индивидуальной авторской манере и его реальной, хоть и частичной, автономией, сохранением некоторых коренных свойств. Более того, заимствуемый из фольклора интонационный материал с неизбежностью влияет на саму сущность выражаемого: неповторимость многих лирических образов (не только упомянутых выше) обусловлена присутствием в них лично-авторского, но также и фольклорного начала.

4

Пора классической зрелости, в которую вступают в XIX веке национальные школы, проявляется — помимо всего остального — в многообразнейших формах синтеза элементов народного и профессионального искусства. Такой синтез происходит даже в простейшем случае соединения ангеми-tonной народной мелодии с гармоническим сопровождением, построенным по законам мажорно-минорной функциональной гармонии. Композитор, решая ту или иную художественную задачу, может синтезировать в целостном образе средства, существующие в фольклоре порознь, независимо друг от друга, и даже элементы контрастных жанров. Подобное сочетание наблюдается в русской музыке уже в «Иване



Сусанине» Глинки: в хоре гребцов из I акта песенный, неторопливый хоровой напев сочетается с бойкой плясовой мелодией сопровождения. Можно вспомнить также мазурки Шопена, где объединяются ритмические элементы различных народных танцев — порою даже в пределах одной части (см.: Пасхалов, 1941, 54).

Особой остроты *контрастная полижанровость* достигает у Мусоргского: композитор сталкивает *полярно* противоположные жанры (скажем, танец и колыбельную в «Трепаке») или синтезирует их элементы (танец и причитание в «Гопаке», мелодию которого стоит сравнить с плачем Ксении из «Бориса Годунова»). Целью художника был новый тип образа, навеянный социальной действительностью, — парадоксальное смещение фольклорных элементов для выражения болезненно-странного и жалкого. На открытия Мусоргского впоследствии опираются поздний Римский-Корсаков (Кутерьма в «Китеже») и особенно Лядов в своих «Забавных» (из «Детских песен»): преломленный в скороговорке былинный сказ или задорно-танцевальная ритмическая формула сочетаются с интонациями плача или гневного причитания. Контрастная полижанровость активно развивается композиторами XX века (исключительной широты охвата достигает Барток, о чем речь впереди).

Одно из важнейших завоеваний музыкальной культуры XIX века — некий *промежуточный* между фольклором и композиторским творчеством художественный слой, включающий вполне конкретные типы образов, жанровые разновидности, композиционные формы и т. д. Причем синтез народного и профессионального оказывается настолько органичным, в нем настолько емко схвачена национальная форма выражения определенной эмоции или состояния, что названные типы «народно-профессиональных» образов и жанров сохраняют длительную жизнеспособность в качестве уже достигнутого обобщения.

Поясним сказанное на примерах. В 60—70-е годы в русской музыке складывается тип оживленного пятидольного «сказывания», претворяющего в мелодических формулах русскую речевую интонацию, — великолепные образцы его создают Мусоргский и Бородин:

17а Довольно скоро «Светик Савишна» и т.д.

Свет мой, Са-виш-на, со-кол яс-нень-кий, по-лю-би ме-ня не-ра-зум-но-ва,

176 С. I, II «Князь Игорь», I д.

Ты по-ми-луй нас не во гнев те-бе, не во би-ду будь-то он же, все наш бла и т.д.

176 Бородин. Третья симфония

Отличительные черты — неизменная повторность равномерной ритмической фигуры, что в сочетании с достаточной весомостью, артикуляционной четкостью «произнесения» каждой доли и скорым темпом способствует выражению активности, настойчивости; пятидольность членится на 2+3 и содержит частое интонационное *понижение* в трехдольной группе, создающее специфическую разновидность национально-характерных дактилических интонаций, к выразительности которых мы еще вернемся.

В нашем музыкознании, в работах ряда исследователей давно установлена типичность пятидольности и для русской народно-эпической речи (в частности, типичность дактилических окончаний), и для русской классической музыки. В. Цуккерману (1957, 419) принадлежит проницательное наблюдение: «Есть основания выводить столь характерное для русской классической музыки применение пятидольного размера более из народного стиха, чем непосредственно из метрики напева, для которого выдержанный пятидольный метр не столь уж типичен» (разрядка автора. — Г. Г.). В интересующем нас случае можно сказать более определенно: пятидольное «озвучивание» пятисложного стиха есть решительное отступление от норм народной песни, где, как установила А. Руднева (1967), сочетание полустихий 5+5 приходится в напеве обычно на сочетание 6+6 временных единиц, ибо существует общая закономерность — в строках с нечетным количеством слогов последний слог в пении всегда удлиняется. (С другой стороны, встречающийся пятидольный размер напева реализуется в неравномерной ритмике и сопутствует совсем иным стиховым размером.)

Наиболее обстоятельный анализ происхождения и разнообразных видов пятидольности и дактилических фигур («тонических дактилизмов») в русской музыке XIX века дан в статье В. Холоповой (1978) «К вопросу о специфике русского музыкального ритма (Русские музыкальные дактили и пятидольники)». Исследователь показывает, как складываются национальные формы музыкального ритма под воздействием всей русской *словесной* культуры — и профессиональной, и народной.

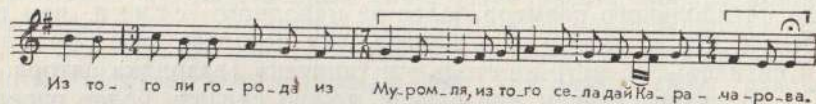
Среди многообразия пятидольных размеров и ритмов мы выделяем лишь один тип, причем нас особо будет интересовать его семантика и связанная с ним выразительность. Рассматриваемый тип пятидольности характеризуется прежде всего *остинатной* равномерностью — в отличие, скажем, от той разновидности, которая берет свое начало от открытий Глинки (хоров «Разгулялася, раз-



ливалась» и «Лель таинственный») и охватывает обширный круг образцов (вплоть до «Песни темного леса» Бородина, скерцо Третьей симфонии Римского-Корсакова и вальса из Шестой симфонии Чайковского), где, наоборот, ровное ритмическое движение периодически упирается в «тупик»-остановку, в чем можно видеть действие вышеназванной фольклорной закономерности удлинения заключительного слога.

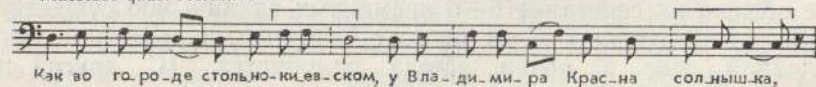
Тип пятидольности, о котором идет речь, формируется путем сложного синтеза фольклорных и внефольклорных элементов. Кроме пятисложного народного стиха (непосредственно отраженного в тексте приведенных в примере 17 образцов) укажем на повествовательные народно-музыкальные жанры — былины (пример 18), духовные стихи, (пример 19), — нередко основанные на бесконечной повторности краткой исходной мелодической формулы с преобладанием ровного ритма сказывания по принципу звук-слог. Правда, в этих жанрах не выдерживается строго неизменной ни пятисложность стиха (да и сама пятисложность необязательна), ни ритмическая ровность, часто нарушаемая остановками в конце фраз, да и темп — если сравнить с приведенными образцами — обычно умеренный.

18a



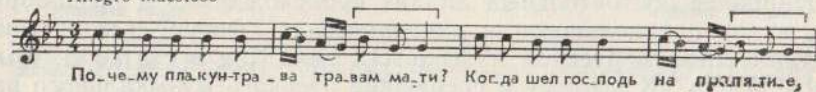
18c

Maestoso quasi recitativo



19

Alllegro maestoso



Важнейшее слагаемое — дактилические интонации. Широчайшее распространение специфических трехсложных слов в русской речи обусловило столь же обильное использование этих интонаций в мелодике народной песни. Интонации, связанные с речевым произнесением таких трехсложных слов (или трехсложных окончаний более распространенных слов), а не с распевом, чаще встречаются в уже упоминавшихся повествовательных жанрах, хотя, разумеется, не только в них. Как правило, это интонации терцового или секундового ниспадания к основному тону (в примерах 18

и 19 отмечены скобками), отражающие способ речевого интонирования слов:

о́а-                    ми́-                    де́-  
тлюш-                лень-                ви-  
ка                    кий                    ца

Они не выделяются какой-либо особой экспрессией, сочетают теплоту, мягкость с неторопливостью, «рассудительностью», порою несут оттенок задумчивости, порою — печали.

В образцах остиной пятидольности из Мусоргского и Бородина (пример 17) выразительность дактилических интонаций обострена — и благодаря новым вариантам мелодических рисунков<sup>15</sup>, и благодаря настойчивой повторности, особенно заметной из-за краткости остиной мотива, а также парности проведенный.

И еще один источник — чисто инструментальный и сугубо профессионального происхождения — ровная непрерывность скорого движения, равномерное остино (особенно в нечетном, трехдольном метре) как средство воплощения динамики, активной поступательности, открытое, видимо, Бетховеном в скерцо из Третьей и Девятой.

В сплаве всех этих источников черты, встречающиеся — и даже часто — в народной песне (пятисложность стиха, повторность мелодико-ритмической фигуры, сказовая ровность ритма, дактилические речевые интонации), концентрируются, обретают ту регулярность, остинатность, которая народной песне не присуща. (В этом сплаве, между прочим, исчезают столь частые в народной песне ритмические остановки в конце дактилических интонаций, и ритмическая ровность и непрерывность словно высвобождает свойственную ей энергию).

Однако характерная для быстрых моторных жанров инструментальной музыки тенденция к объединению всех долей такта в одну (исполнение «на раз») нейтрализуется декламационностью; на каждую долю приходится один слог текста. А в результате возникает впечатление сплошного «речевого потока», в котором речь настойчиво-возбужденная (и «не переводя дыхания») передана в художественно преувеличенном виде, не встречающемся

<sup>15</sup> Так, Мусоргский в «Савишне» находит особый моляще-жалобный вариант — с подъемом к терции и последующим спадом.

Интонационная экспрессия хора Бородина во многом связана с вырази-

тельностью интонации хорически нисходящей секунды (  $\downarrow + \downarrow$  ), обретающей

в хоре дактилический облик (  $\downarrow \downarrow + \downarrow$  ) и усиленной диссонирующими сплете-

ниями голосов (см. скобки в примере 17).



ни в народной песне, ни в реальной жизни<sup>16</sup>. Но таким образом открываются новые — в сравнении с народной песней — выразительные возможности: возможности воплощения более *активных* эмоциональных *состояний*.

В рамках данного типа образа Мусоргский создает более «индивидуальный» вариант, отличающийся непрерывной интонационной изменчивостью, а Бородин — вариант более массово-«коллективный», с фиксированной интонационной формулой. При осязательном различии содержания — мольба, жалобная просьба и негодующая решимость — их роднит некий общий эмоциональный тон, обусловленный драматургической ситуацией: это страстная речь, направленная к тому, чтобы убедить, склонить к чему-либо собеседника. Таким образом, в первых, «классических» образцах остигатной пятидольности преобладает интонация *уговаривания*, хотя спектр выразительных возможностей «сказывальных» дактилических интонаций достаточно широк.

Созданный Мусоргским и Бородиным тип образа и тип темы входит в русскую музыку почти на правах фольклорного. Его используют впоследствии как уже найденный, откristаллизовавшийся способ передать «омузыкаленную» национально-характерную речь — особенно в тех случаях, когда возникает ситуация непосредственного обращения к реальному (или предполагаемому) собеседнику. Напомним хотя бы фразы Февронии в I акте «Китежа» (пример 20) или «Песню» Лядова на текст А. Толстого ор. 1 № 2 (пример 21):

20 A piacere, un poco rubato и т. д.

Здравствуй, мо-ло-дец! Что же? гостям будь! Сядь, отве-дай-ка ме-ду на-ше-го!

21

Ты не спра-ши-вай, не рас-пы-ты-вай, у-мом-ра-зу-мом не рас-ки-ды-вай

Семантика такого рода пятидольности была к началу XX века настолько общепринята, что это позволило автору «Петрушки» воспроизвести фольклоризованную русскую речь уже в явно комическом духе (4-я картина, «Балагурство ряженных»):

22 Più mosso  $\text{♩} = 72$   
frisoluto

Ты не спра-ши-вай, не рас-пы-ты-вай, у-мом-ра-зу-мом не рас-ки-ды-вай

<sup>16</sup> Скерцо из Третьей симфонии Бородина по своему интонационному наполнению — явно вокально-речевого происхождения. Подробнее об этом — см.: Головинский, 1972, 229—231.

Жизнеспособность традиции — что свидетельствует о меткости запечатления национального, о прочности синтеза элементов народного и профессионального искусства — подтверждается использованием остигатной пятидольности «сказывания» современными советскими композиторами. Впечатляющим примером может служить «Молитва Мокеихи» из «Вириней» С. Слонимского. Мольба о сохранении жизни греховному сыну музыкально строится на огромном эмоциональном нарастании, на постепенном переходе от уставно-ритуальной просьбы к экстатическому заклинанию-причету. Такому развитию отвечает все более радикальное удаление от начальной пятидольности и интонационной скованности к свободному метроритму и размашистому интонационному рисунку. Однако в первом разделе «Молитвы» композитор в полной мере реализует выразительные возможности удержанной — пусть не очень длительно — мерной пятидольности. И прежде всего ее способность (благодаря непрерывному повторению формулы) сообщать выражаемому оттенку упорства, страстной настойчивости (пример 23а), особенно осязательный, когда он сочетается с интонационным обострением (пример 23б):

23а Andante *ten*

Ма-терь бо-жья тро-е-ру-чи-ца! За-сту-пись за нас греш-ных!

Или 68525

23б *rit f espr. mf*

за ди-тё хво-ро-е, за ди-тё под серд-цем но-шен-но-е

Другой, в известной мере противоположный пример остигатной пятидольности — в «Весенней кантате» Г. Свиридова на стихи Некрасова. В первой части, «Весеннем зачине», композитор дает прямое метроритмическое отражение пятисложного стиха по принципу звук-слог. Интонационная выразительность дактилических окончаний сглаживается, их речевая природа нейтрализуется, а лежащий в основе остигато мотив приобретает несколько инструментализированный характер (не случайно композитор опирается не на мелодическую линию, как, казалось бы, диктуется традицией, а на ползновучную аккордовую вертикаль; см. пример 24).

Но такая трактовка остигатной пятидольности обусловлена замыслом: светлый подъем сочетается с эмоциональной ровностью на большом протяжении, отчетливо ощутима пейзажность — вольный воздух и простор. Художественный результат — обобщенное запечатление самого духа весны в своеобразном хоровом «русском скерцо» — существенно обновляет традицию.



24 [Andantino cantabile]

Третий — и снова иной — образец оstinатной пятидольности представляет собой fuga Ges-dur Р. Щедрина. За внешней моторикой в ней явственно ощутимо речевое начало, причем слышатся интонации именно русской, активно убеждающей речи. Интенсивная хроматика темы (в условиях 12-тоновой тональности), резкие скачки — все это не только сообщает музыке внутренний «заряд», но и придает национальной форме воплощения речевого остро *современный* облик:

Композитор при этом сохраняет некоторые коренные признаки развиваемого им типа образа: при всей размахистости рисунка дактилические концовки содержат интонационные спады, понижения (в примере показаны пунктиром), отражающие — пусть очень свободно — речевую манеру произнесения (о чем шла речь на с. 76—77).

Пятисложная оstinатность проявляется в фуге Щедрина и в размере, и в крупном плане — в пятитактности общего строения; таким образом, и эта характерная национальная примета не только сохранена, но даже и усилена в сравнении с традицией (где нередко пятидольность сочеталась с квадратностью).

Мы задержались на оstinатной пятидольности для того, чтобы показать, сколь емким было обобщение и сколь богатые выразительные возможности оно в себе заключало, — возможности, обнаружившиеся за вековой период бытования данного типа образа в русской музыке. Других примеров синтеза народного и профессионального коснемся вкратце.

Открытием Мусоргского были четко зафиксированные ритмоинтонационные формулы плача и причитания. Он вводит их в русскую музыку, прежде всего в «Борисе Годунове», путем преобразования и концентрации интонационных элементов народных плачей и причетов — с помощью регулярно-акцентной метроритмики, формульности, укладывающейся в четкие рамки такта, приема

мелодического отталкивания и т. д.<sup>17</sup>. А далее на открытия Мусоргского — именно как на уже укорененный в профессиональной музыке «трансплантат» фольклорного жанра — опирается, скажем, поздний Римский-Корсаков. Так, причитального характера тема Кутерьмы «Пропивай же все до ниточки» близка интонационной формуле хорового «вопления» «Отец наш» из пролога «Бориса Годунова», что отмечалось в литературе (см.: Данилевич, 1961, 202). В несколько ранее созданном «Садко» причитания Любавы из 4-й картины обнаруживают прямую связь с плачем Ксении из «Бориса».

И Римский-Корсаков был не одинок: к Мусоргскому впоследствии обращаются многие русские авторы — вплоть до Шостаковича (наиболее широко известный, хотя далеко не единственный, пример — тема «Гой ты, царь наш батюшка!» в хоровой поэме «Девятое января» и Одиннадцатой симфонии).

Римский-Корсаков обогатил русскую музыку, разработав в «Садко» определенный тип былинного речитатива, причем сам композитор осознавал факт трансформации народного материала, написав в «Летописи», что «первообраз» речитатива «можно найти в декламации рябининских былин» (Римский-Корсаков, 1955, 205).

Еще более показателен другой образец синтеза — протяжная лирическая песня, как она преломилась в знаменитой сольной песне Любаши из «Царской невесты». При всей бесспорной фольклорности как интонационного строя, так и самого духа, песня обнаруживает, с нашей точки зрения, не меньшую близость профессиональной музыке. Здесь и квадратность, и четкая расчлененность всех звеньев, и ритмическое единообразие (все это совсем не свойственно протяжной песне, но зато характерно для стиля Римского-Корсакова), и отсутствие типичных внутрислоговых распевов, и многое другое. А в поздних операх (например, в «Китеже») композитор развивает именно данный тип жанра, вобравший в себя фольклорные элементы и черты авторского стиля<sup>18</sup>.

К художественному слою, промежуточному между народной и профессиональной музыкой, бесспорно принадлежат национально-характерные *танцы*, вводимые композитором в музыкальную культуру своей страны из фольклора, — особенно новые, еще не европеизировавшиеся танцы, что характерно именно для XIX века. В качестве примеров упомянем польку и фуриант в чешской музыке, халлинг и спрингданс — в норвежской, сегидилью, фанданго, хоту — в испанской. Ведь танец в народном быту не-

<sup>17</sup> Для сравнения вспомним хотя бы примеры народных плачей, приведенные в первом очерке (пример 1 на с. 35).

<sup>18</sup> В. Цуккерман специально останавливается на данном явлении, подчеркивая, что столь характерная для многих певучих корсаковских мелодий «в народном складе» размеренная плавность «идет прежде всего от сочетания народного мелоса с метрическим принципом; это — метрическая размеренность, мало характерная для протяжной песни» (Цуккерман, 1975, 77; разрядка автора. — Г. Г.).



разрывно связан с народными *инструментами*, имеющими свой «специфический строй, порою весьма отдаляющийся от равномерно-темперированного строя, а у исполнителей на этих инструментах — особая манера звукоизвлечения, нередко далекая от способов игры на общеевропейских инструментах. Наконец, народный инструментарий, то есть традиционный набор инструментов, непосредственно отражается в фактуре танца, нередко совсем не «сходной с общепринятой, «академической»<sup>19</sup>. Поэтому композитор, укореняющий народный танец, должен его как бы «окультурить» — найти в профессиональной музыке своего времени такие приемы, которые составили бы эквивалент специфически фольклорным сторонам танца (от форм изложения аккомпанемента вплоть до общей композиции), и *синтезировать* их с ритмикой и мелодическим контуром, интонациями, допускавшими более прямую «пересадку».

Интересный материал дает сравнение фортепианных обработок Грига «Слотты» (ор. 72) с подлинными скрипичными записями крестьянских танцев, сделанными Ю. Хальворсеном. В частности, композитор проявляет максимум изобретательности, чтобы добиться столь обязательного в профессиональной музыке замыкания формы (тематическое, а иногда только тонально-гармоническое), — тогда как у народных скрипачей преобладает непрерывная мелодическая вариантность, постепенно уводящая от исходного зерна.

Синтез, о котором идет речь, колоссально обогащал музыкальную культуру — и не только в области ритмики (хотя в этой области — в первую очередь). Происходит обогащение и ладогармонической стороны профессионального искусства, в частности аккордики, а также фактуры — и именно в результате поисков упомянутого эквивалента «непереводимым» компонентам народного танца. Многочисленные примеры содержит творческое наследие того же Грига, Альбениса, Гранадося и других авторов.

Уже «пересаженный» таким способом в профессиональную музыку народный танец для последующих художников играет роль — как и все названные в данном разделе образцы — вполне представительного *жанра фольклора*, хотя в действительности фольклорное в нем неотделимо от профессионального. И потому на него опираются — то более прямо, то более опосредствованно — и обычно уже не испытывают при этом необходимости вновь обратиться непосредственно к народному творчеству (но и такие случаи известны, особенно в XX веке в связи с желанием точнее воссоздать звуковой облик фольклора).

Результаты обращения композиторов XIX века к народному творчеству исключительно плодотворны и впечатляющи (мы смогли их коснуться здесь весьма неполно и бегло), они сказа-

<sup>19</sup> См. запись народной инструментальной музыки, приводимые в очерках, посвященных Стравинскому и особенно Бартоку.

лись на всех сторонах и гранях профессионального искусства. Быть может, наиболее предметное, материально-«осязаемое» — хотя, разумеется, не единственное — воплощение результатов является собою великолепная сокровищница *мелодий*, перенесенных из фольклора или выращенных из его элементов, лучшие из которых принадлежат к вершинным художественным достижениям музыки XIX века.

Но если мы от профессиональной музыки перейдем к самому фольклору, то должны будем трезво констатировать: уровень постижения народного искусства был неизбежно исторически ограничен. Далеко не все его слои и пласты были доступны и известны музыкантам. Но и хорошо известное — сам вводимый в обиход профессионального искусства фольклорный материал — не всегда получало адекватное отражение. Отдельные моменты, представлявшие крайностями необузданной народной фантазии, отбрасывались; в то же время некоторые общеевропейские музыкальные нормы — «классическое» плавное голосоведение, обязательная тональная замкнутость, тематическая репризность и т. д. — казались незыблемыми и в применении к народной музыке. Меткое наблюдение советского исследователя по поводу взаимоотношений с фольклором такого его знатока, как Римский-Корсаков, вполне приложимо и к другим мастерам XIX века: «Он искренне, с открытой душой шел навстречу песне, но с робостью останавливался у заветной черты, за которой бушевали своеволие и непокорность» (Цуккерман, 1970, 348).

Отмеченное противоречие между фольклорным материалом и методами его претворения было тем острее, чем менее крупным было дарование композитора (но ведь текущую музыкальную жизнь в каждый данный момент составляет творческая продукция не одних только гениев). А отсюда — и основание для критики, и стимул для поисков новых путей подхода к народному творчеству. И то, и другое характерно для многих выдающихся художников XX века.

## II

### Мастера XX века о путях использования фольклора в профессиональной музыке

Проблема отношения к народному творчеству — одна из острых и сложных для музыкальной культуры XX века. Разумеется, она занимает меньшее место в высказываниях, статьях, общественной полемике в сравнении с XIX веком, — теперь проблема фольклора нередко смыкается с иными проблемами, занимающими музыкально-общественную мысль в тот или иной период. Однако так же, как и сама народная музыка широко используется в произведениях композиторов-профессионалов, — быть может, не



меньше, чем в XIX веке, хотя зачастую совсем по-иному, — так и суждения о ней достаточно многочисленны, хотя и рассеяны в статьях на разные темы, рецензиях, заметках, интервью, письмах, автобиографиях, дневниках, воспоминаниях современников и т. д.<sup>20</sup>

Нас интересуют воззрения на фольклор в первую очередь тех крупнейших мастеров, в чьем творчестве мы наблюдаем новый этап претворения народного искусства, — Бартока, Стравинского, Дебюсси, Равеля (хотя мы будем привлекать высказывания композиторов и менее значительных). Причем одна из задач заключается в том, чтобы выявить *общность* этих воззрений — хотя бы в некоторых кардинальных пунктах, ибо она-то и обуславливает *общность принципов подхода* к народному материалу, принципов, отличающих упомянутых художников (при всем различии между ними) от художников предшествующей эпохи.

Но прежде чем приступить к их выявлению, попробуем вкратце охарактеризовать то новое, что внесли уже первые десятилетия XX века в общественное музыкальное сознание и что неминуемо оказывало воздействие на гениальных композиторов-современников.

Можно с уверенностью утверждать, что значительно *расширяется* представление о музыкальной действительности, о слагаемых музыкального мира — и нас окружающего, и творимого художниками. Для того, чтобы доказать этот тезис, соберем воедино разнородные факты.

Во-первых, предметом внимания и художественного воплощения становится звучащая атмосфера *города* — начиная от музыки городского быта (массовые гуляния, мюзил-холл, эстрада, шарманки и т. д.) и кончая звуками, стоящими на грани и за гранью музыки (выкрики продавцов и разносчиков, индустриально-производственные шумы). Отдельные явления того же плана (городская бытовая песня, музыка ярмарочных гуляний, кличи разносчиков и «развозчиков») и прежде оказывали воздействие на профессиональное искусство. Но лишь теперь они сплетаются в восприятии в некую единую звуковую среду и в качестве таковой питают определенные стилистические течения. Среди множества возможных здесь примеров напомним прежде всего о «Петрушке», открывшем собою — в данном аспекте — буквально новую эру и именно потому вызвавшем ожесточенные нападки, о последующих произведениях Стравинского, прежде всего — об «Истории сол-

<sup>20</sup> Мы располагаем сравнительно немногими материалами, специально посвященными данному вопросу. Это прежде всего выдающиеся работы Бартока — фольклориста и ученого: особо отметим в данном аспекте статьи «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени», «Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка» (Bartók, 1957; Барток, 1977), а также Гарвардские лекции (Bartók, 1976). Среди других материалов — статья «Связь музыки с народным творчеством» Рахманинова (1978), очерк «Канте хондо» де Фалья (1971), статья «Фольклорные симфонии» Шёнберга (Schoenberg, 1950), статья «Проблема „народности“ в современной музыке» Шимановского (1963).

дата», о многочисленных произведениях «Шестерки» в годы, последовавшие за окончанием мировой войны, вроде «Новобрачных на Эйфелевой башне» (коллективная музыка к пьесе Ж. Кокто), а также о ряде опытов советских авторов в 20-х — начале 30-х годов, принесших в творчестве Шостаковича такие художественно значительные произведения, как опера «Нос» и Первый фортепианный концерт.

Во-вторых, благодаря выдающимся успехам фольклористики в самой *народной музыке* раскрывается много нового, дотоле неизвестного. Применение фонографа (в 1896 году в Венгрии Бела Викар, в России в 1894 году Ю. Блок, в 1897 году Е. Линёва) создает возможность достоверной, документально точной фиксации столь изменчивого явления, как фольклорное произведение, — о чем у нас шла речь в первом очерке. С фонографированием связаны замечательные работы Линёвой, во многом прояснившие длительно дебатировавшуюся проблему сущности русского народного многоголосия, собирательская деятельность Кодая и Бартока, а также многих других крупных фольклористов XX века.

Несмотря на то, что в XIX веке народная песня успешно собиралась и едва ли не в каждой европейской стране были изданы ставшие классическими сборники, в XX веке происходят в полном смысле слова открытия в этой области. Хрестоматийно известные примеры — открытие Бартоком и Кодаем, казалось бы, совершенно исчезнувшего в Венгрии пентатонного слоя древней крестьянской песенности, разыскания Бартока в сфере словацкого, румынского, арабского фольклора и фольклора других народов. Упомянем далее об изучении и публикации в 20—30-е годы в Польше народной музыки горцев Подгалья (стимулировавшей ряд произведений Шимановского), о кампании, предпринятой в Испании 20-х годов Мануэлем де Фальей и Гарсией Лоркой по выявлению и раскрытию художественных богатств древнего фольклорного слоя «cante jondo», о работах А. Листопадава («Песни донских казаков») и многих, многих других.

Таким образом, в поле зрения музыкантов включаются новые, еще не использованные вовсе (или использованные незначительно) пласты народной музыки высокой эстетической ценности.

В то же время интерес фольклористов привлекают — наряду с крестьянской народной музыкой древнего происхождения или отдаленных областей — явления совсем иного художественного качества: специфические виды и жанры городского музыкального быта. Записывается и публикуется пение нищих слепцов, выкрики продавцов и разносчиков, точильщиков — в качестве особых форм музыкального проявления национальной самобытности<sup>21</sup>. Город-

<sup>21</sup> См., например, «Труды музыкально-этнографической комиссии» т. 1 и 2 (М., 1906, 1911). Расширение кругозора фольклористики отмечает в своей монографии И. Вершинина (1967, 72—77), поставив этот факт в связь с общей музыкально-художественной атмосферой, в которой создавался «Петрушка» Стравинского.



ская (фабричная, заводская, ямщицкая и т. д.) песня, городской танец становятся объектами композиторского внимания.

Еще один аспект — широкие общественные показы фольклора в его подлинном «неприглаженном» виде, в исполнении самих народных певцов и целых коллективов (тогда как прежде имели место лишь отдельные факты такого рода). Напомним о выступлениях ансамбля владимирских рожечников во время Всероссийской кустарной выставки 1902 года, о «крестьянских концертах» хора, привезенного М. Пятницким из Воронежской области в 1911—1912 годах, о конкурсе «*cante jondo*» в 1922 году. Большой резонанс таких показов запечатлен в откликах чутких музыкантов: в них подчеркивалась исключительная самобытность народного искусства, оригинальность музыкального и поэтического стиля, резко отличающегося от профессионального искусства европейской традиции и потому открывающего перед ним новые возможности<sup>22</sup>.

В-третьих, на рубеже веков и в первые два десятилетия XX века многие крупные музыканты и в высказываниях, и в творчестве обращаются к *омузыкаленной речи*, раскрывая ее богатейшие возможности отражения эмоционально-психических состояний, характеров и — что важно в аспекте нашей темы — национального склада.

Композиторы охотно высказываются на данную тему: «Французскому языку, как и всякому другому, присущи свои выразительные особенности, свои музыкальные интонации» (Равель, 1962, 60; курсив мой. — Г. Г.); «Каждому языку присущи свои характерные темпы, частично определяющие темпы и характер музыки» (Стравинский, 1971, 223).

Одна из сторон этой многослойной, по-разному проявившейся тенденции, принесшей великолепные творческие плоды, — внимание композиторов не только к народной песне, но и к текстам, которые поются и «сказываются», а еще более — к особым промежуточным фольклорным формам, стоящим на грани пения и речи. В то же время в произведениях, вплотную связанных с народным творчеством, речевое начало проявляется и в вокальной, и (быть может, не менее широко) в инструментальной музыке. «Весна священная» — наиболее показательный пример (о других речь пойдет в монографических очерках).

В-четвертых, происходит несравненно более активный, чем прежде, обмен художественными ценностями между странами, следствием чего является гигантское расширение *музыкального кругозора* человека XX века в сравнении с человеком XIX века (см., в частности: Конен, 1975а). Напомним ряд фактов.

<sup>22</sup> Таковы, например, статьи Е. Линёвой (Канн-Новикова, 1952, 75—76), А. Кастальского (1960, 22), Гарсия Лорки (1971, 50), де Фалья (1971, 49) и др. Де Фалья, заканчивая свою работу, пишет об аккордах, извлекаемых в стиле *jondo* на гитаре: «Варварские аккорды, скажут многие. Удивительное открытие никогда не предполагавшихся звуковых возможностей — утверждаем мы» (Фалья, 1971, 63).

С 1878 года организуются Всемирные выставки в Париже, где было выстроено специальное концертно-выставочное здание «Трокадеро», в котором происходили концерты артистов разных стран. Историки выделяют выставку 1889 года, где по инициативе Беляева состоялись два Русских симфонических концерта (под управлением Римского-Корсакова и Глазунова), а также была представлена народная музыка самых различных, в том числе и очень далеких от Европы стран. Музыкальные последствия выставочных концертов были весьма значительными. В. Конен, отмечая воздействие на Дебюсси музыки индонезийского оркестра «гамелан», подчеркивает принципиальную новизну этих впечатлений для европейского музыканта (Конен, 1975а, 405).

Роль русской музыки в формировании стиля молодой французской школы, а через нее и других композиторов XX века — общеизвестна. И потому трудно переоценить значение дягилевских «Русских сезонов» (в 1907 году — симфонические концерты, в 1908 — постановка «Бориса Годунова»<sup>23</sup>, в последующие годы — знаменитые балетные премьеры), они дали мощный толчок всевропейскому распространению влияния русской музыки. Характерный факт: если в статье 1893 г. Поль Дюка пишет о русской музыке как об очень мало известной французам (см. СтФр, 1972, 224), то через тридцать лет он начинает статью о «Борисе Годунове» словами: «Нет, пожалуй, сегодня любителей музыки, которые не знали бы [этого] великого произведения Мусоргского» (там же, 328). И далее: «Произведение Мусоргского уже сыграло свою роль во всемирной музыкальной эволюции. Оно оплодотворило в своем направлении музыку целой эпохи...» (там же, 331).

Заметным явлением, расширившим музыкальные горизонты композиторов и слушателей, были европейские гастроли американских джазовых коллективов вскоре после окончания первой мировой войны. Впечатления от своеобразия афро-американской музыки, представленной искусством джаза, сказались и в специально посвященных этой сфере произведениях, и в виде отзвуков в произведениях более общего плана у многих композиторов в 20-е годы и позже.

Таким образом, на рубеже веков и в первые десятилетия XX века, когда необычайно расширилась «музыкальная география», в музыкально-общественный обиход вводятся — вместе с новыми темами, образами, жанрами — новые лады и гармонии, далекие от традиционной мажорно-минорной системы и от утонченного хроматизма поздних романтиков, новые ритмики, фактурные приемы, ошеломляюще новые тембры, способы звукоизвлечения, инструменты. И — это еще важнее и на чем нам еще предстоит остановиться — многие композиторы XX века, побуждаемые возникшими перед ними художественными задачами

<sup>23</sup> Grand Opéra; одновременно в Opéra-Comique — постановка «Снегурочки» уже вне дягилевской антрепризы по инициативе самих французов.



к радикальному обновлению средств, были готовы к восприятию и переработке всего этого нового и обширного музыкального материала.

А теперь, обрисовав вкратце ситуацию, обратимся непосредственно к проблеме использования фольклора в профессиональном творчестве: какие суждения были характерны для рассматриваемого периода? (Учтем, однако, что не по всему кругу интересующих нас вопросов мы располагаем зафиксированными высказываниями композиторов.)

Если суммировать известные нам мнения, то возникает следующая картина: многие композиторы считали сложившиеся методы и приемы претворения фольклора — те, которые дали в музыке XIX века так много художественно ценного, — уже в значительной мере *исчерпанными*. Дальнейшее использование ими представлялось в свете новых задач малоэффективным. Выводы отсюда делались различные: от необходимости поисков новых путей (и суждений о том, какими они должны быть) вплоть до решительных сомнений в том, целесообразно ли вообще обращение композитора к народной музыке.

Причин возникновения подобных воззрений было много. Одна из них — академизм, пассивное следование уже апробированным методам трактовки фольклора, дававшим когда-то — в руках первооткрывателей этих методов — выдающиеся художественные результаты. Однако многократное использование превращало расхожие приемы в штампы, сковывавшие творческую инициативу, что не могло не вызвать оппозицию.

Весьма показательны слова, сказанные чутким критиком по поводу финального номера 1-й картины «Петрушки»: «Бойкая „Русская“, полная огня, свежести, ласковой вкрадчивости (в трио) и свободная от всякого трафарета, так плотно въевшегося *именно в эту область* нашего сочинительства» (Мясковский, 1960, 37; курсив мой. — Г. Г.). В том, что данная оценка ситуации вполне обоснованна, убеждают рецензии того же Мясковского на ряд произведений современников. Таков, например, его критический отзыв о Былине на финскую тему Глазунова и Вариациях на русскую тему А. Винклера (там же, 47). Во многом сходные суждения Дебюсси о некоторых французских авторах будут приведены далее.

Быть может, еще важнее другое. Под влиянием причин, подробно описанных выше, у молодых музыкантов XX века формируется собственное представление о народной музыке и, что самое главное, зреет убеждение в возможности несравненно более адекватного отражения ее неприглаженно-самобытной сущности.

Отсюда ощущение противоречия, иногда разительного, между «природным» фольклорным материалом и тем видом, «облачением», в каком он предстал в произведениях академически ориентированных современников и даже весьма чтимых предшественников. Отсюда же — при более обобщенной точке зрения — возникает вопрос: в какой мере эти произведения воплощают

национальное начало? И наконец, что вообще может дать композитору непосредственное обращение к фольклору?

Дебюсси, не упускавшему случая выразить свое восхищение русской музыкой (в частности, ее связями с фольклором), принадлежат, однако, весьма многозначительные слова (1901): «Молодая русская школа попыталась омолодить симфонию, позаимствовав темы у народной песни; так ей удалось чеканно обработать сверкающие драгоценности. Но не было ли здесь тягостного несоответствия между самой темой и требованиями, предъявляемыми к ней как к материалу для разработки?.. Тем не менее мода на народную тему вскоре распространилась на весь музыкальный мир: обшарили самые глухие уголки на западе и на востоке; из уст старых крестьян вырывали бесхитростные напевы, которые оторопели, неожиданно очутившись наряженными в кружева гармоний» (Дебюсси, 1964, 14).

Проблемы, о которой идет речь, касается и Шимановский. Он считает, что народные элементы не были органически усвоены европейской музыкой, а служили зачастую некой экзотической примесью (типичный пример академической «экзотики» — симфония «Из Нового Света» Дворжака). «Таким путем возник этот несколько шаблонный и, разумеется, компромиссный стиль академической „народности“, столь характерный для музыки конца XIX и начала XX века. Появилось множество больших и малых, более или менее ценных произведений, основанных на подлинных народных мелодиях и ритмах. Эти вольно распевующие по лесам и лугам птицы, правда, плохо чувствовали себя в клетках умело построенных академических форм, на фоне столь чуждых им по своей природе „ученых“ и нарядных консонансных и диссонансных гармоний, сменяющих друг друга» (Шимановский, 1963, 53—54)<sup>24</sup>.

А далее — важный вывод: «Народная музыка, как сырая руда, не является произведением искусства в нашем привычном понимании; ее элементы, *введенные извне*, создают компромиссный — сегодня уже шаблонный — „экзотический“ стиль. Поэтому нужно уметь... прислушаться к вечно бьющемуся „сердцу нации“ и воссоздать в форме совершенного, общепонятного художественного творения то, что проявляется в народе как самобытная, не подчиняющаяся никакой дисциплине творческая сила. В этом, по нашему мнению, заключается одна из главных задач, стоящих перед большим национальным художником» (там же; разрядка автора, курсив мой. — Г. Г.).

Дополним приведенные развернутые высказывания по поводу фольклорных заимствований и национального начала более краткими, но достаточно емкими и весомыми.

<sup>24</sup> Близость к мысли и даже литературному образу, использованному Дебюсси, вызвана, как мы полагаем, знаменательным совпадением мнений, но не заимствованием (Шимановский попал в Париж гораздо позже и вряд ли был знаком с промелькнувшей в начале века рецензией Дебюсси на один из текущих концертов).



Стравинский — в связи с Кюи, но, по существу, о стиле многих своих предшественников: «К его ориентализму я также не мог относиться серьезно. „Русская“ музыка, или „венгерская“, или „испанская“, или какая-нибудь другая национальная музыка XIX века столь же мало национальна, сколь скучна» (1971, 43).

Шёнберг, выдвинувший тезис о том, что фольклор и профессиональная музыка «смешиваются так же трудно, как масло и вода» (о чем еще пойдет речь): «Ритмы Шопена очень часто идут от польских танцев, но гармонически, частично и мелодически, ни его музыка, ни музыка Листа (ни многое у Сметаны), по существу, не отличается от стилей современной им Западной и Центральной Европы» (1950, 198).

Де Фалья: «Нации, народ определяют основополагающие элементы музыки, являются источником вдохновения. Я против музыки, которая базируется на подлинных фольклорных материалах. Напротив, я считаю, что необходимо исходить из живых природных источников и использовать звучания и ритмы в их сущности, а не в их *внешнем проявлении*» (1971, 78; курсив мой. — Г. Г.)<sup>25</sup>.

В приведенных суждениях немало парадоксального, вызванного желанием ярче выделить собственную точку зрения в полемике. Не забудем и об ограниченности как личного творческого опыта, так и уровня понимания чужой национальной культуры<sup>26</sup>.

Но еще важнее другое. Явно несправедливая оценка прошлого, причем не только академических штампов, творчества эллигов, но и вообще всех замечательных достижений композиторов XIX века в освоении фольклора, имела под собою серьезные психологические основания. Диктуемая жизнью необходимость обновления содержания музыкального искусства, видимо интуитивно ощущаемая многими художниками XX века как мощное веление времени, влекла за собой четко выраженную и осознанную *установку на новизну* (в методах, средствах, приемах). А отсюда — резкое неприятие опыта предшественников, демонстративно провозглашенный разрыв с традициями (хотя в действительности нити преемственности обнаруживаются тем яснее, чем больше времени отделяет нас от первых десятилетий XX века). Эта установка на новизну, отказ от привычного буквально выплескивается из высказываний Дебюсси, Стравинского, Прокофьева (особенно молодого), Бартока и некоторых других музы-

<sup>25</sup> Ср. ниже, с. 97 (сноска 32).

<sup>26</sup> Характерный пример: для Шёнберга в цитированных выше строках, как и для Бартока (в статье «У истоков народной музыки»), нет различия между Шопеном и Листом в манере обращения с народной музыкой. Но поляк Шимановский их резко разграничивает: Лист для него — любитель «экзотики», заимствующий народные ритмы и мелодии с полным к ним безразличием, а в наиболее значительных сочинениях остающийся «типичным для своей эпохи „романтиком“, бесцветным с точки зрения национальной». Шопен же, по его убеждению, всегда целен и глубоко национален (верен «польской стихии») во всех произведениях — и близких, и далеких фольклору (см.: Шимановский, 1963, 55).

кантов — высказываний по широкому кругу проблем, в том числе и о методах использования народного искусства<sup>27</sup>.

Объединяющая все высказывания неудовлетворенность прежними принципами подхода к фольклору отражает и формирующиеся новые принципы. Для того, чтобы уяснить эти принципы, следует перейти от общеэстетических проблем, которым в основном были посвящены цитированные суждения, к проблемам более частным, но важным для музыкального искусства. Речь пойдет о тематизме и о развитии.

Вернемся вновь к упоминавшемуся уже «Петрушке» Стравинского — произведению, ознаменовавшему своим появлением целую эпоху. Как известно, в его массовых сценах (1-я и 4-я картины) использованы городские лирические песни, старинная календарная песня «Далалынь, далалынь», мелодия песни Спенсера «У нее была деревянная нога»; исследователи отмечают также тематические элементы, выросшие непосредственно из звуков быта — выкриков торговцев (начальная тема флейты), гармошечных «переборов» (параллелизм двух соседних трезвучий в 4-й картине)<sup>28</sup>. Известно также сознательное стремление композитора обратиться к мелодиям и попевкам наиболее общеизвестным, популярным, пусть запетым и заигранным; об этом идет речь в письме к Андрею Римскому-Корсакову во время сочинения балета, где Стравинский просит прислать «Две уличных (или фабричных, что ли?) песни» (см.: Вершинина, 1967, 74). Много позже композитор вспоминал в «Диалогах»: «Эту мелодию („Деревянная нога“) играла шарманка каждое утро под моим окном в Болье, и поскольку мне показалось, что она подходит для сочинявшейся тогда сцены, я включил ее туда» (Стравинский, 1971, 147). «Петрушка» был в смысле принципов отбора музыкальных источников сочинением не только не случайным, но даже в какой-то мере программным, — композитор придерживался тех же принципов в целом ряде последующих опусов (см.: там же, 147, 160—170).

Если к этим немногим высказываниям добавить известные строки «Хроники» и «Диалогов» об отношении к музыке Перголези при сочинении «Пульчинеллы», то можно сделать вывод

<sup>27</sup> Иной, более «эволюционный» путь обновления, избрал для себя, например, Рахманинов; вспомним хотя бы о той новой трактовке национально-народного мелоса, которую он дал в «Литургии Иоанна Златоуста» и «Всенощном бдении» (см.: Келдыш, 1973). Путь этот обусловил и иную творческую установку, и иное отношение к традициям, в частности к традициям использования фольклора. Так, в упоминавшейся статье «Связь музыки с народным творчеством» композитор говорит о постижении русскими художниками духа «мелодий, собственных их родному народу» (отмечая нередко их прямую «пересадку»). Рахманинов придает исключительное значение мелодическому дару, «мелодической изобретательности» композитора, а отсюда для него логичен вывод: «По этой причине великие композиторы прошлого проявляли столько интереса к народным мелодиям своих стран. Римский-Корсаков, Дворжак, Гринг и другие обращались к народному мелосу как к естественному источнику вдохновения» (Рахманинов, 1978, 70—71).

<sup>28</sup> См.: Бачинская, 1962, 178—179; Вершинина, 1967, 72—73.



(он подтверждается в полной мере самими произведениями композитора): для воссоздания определенной среды и эпохи — злободневно-современной, либо уходящей в прошлое, либо давно прошедшей — Стравинский охотно обращается к *чуждому материалу*, к уже существующей музыке (как эта музыка перерабатывается — вопрос особый, и мы к нему еще вернемся). И здесь для композитора не существует никаких ограничений: он заимствует из традиционной крестьянской песни, из городского фольклора, из музыки быта, из сочинений других авторов.

Современники нередко были далеки и от понимания принципиальной новизны задачи, которую преследовал автор, и от постижения самого художественного *результата*. А потому все внимание, весь критический пыл был направлен на использованный материал, который едва ли не единодушно осуждался как эстетически несостоятельный и недостойный «к употреблению» в серьезном искусстве.

Продолжим обсуждение проблем *тематизма*. Мысль о том, что заимствования тематического материала есть давняя и прочная традиция музыкального искусства (так же как заимствования тем, сюжетов — традиция литературы) и что, независимо от того, оригинален или заимствован материал, именно в том, *как* он обработан, раскрывается сама личность художника, — мысль эту отстаивает Барток в статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени». Развивая этот тезис, он утверждает: преувеличение значения музыкальной темы, темо-творчества возникает лишь в XIX веке, и порождено оно типично романтической тягой к индивидуальности (*die Sucht nach Individualität*). Одно из следствий такого преувеличения — весьма распространенное заблуждение: «Для расцвета национального музыкального искусства достаточно обратиться к народному искусству и его формы пересадить в западные музыкальные формы»<sup>29</sup>. Сторонники подобной точки зрения также выдвигают на передний план значение тематизма (на этот раз извлеченного из фольклора) и недооценивают — по Бартоку — созидательную роль творца-художника (см.: Bartók, 1957, 167).

В какой мере совместимы формы народной музыки с формами музыки профессиональной? Возможен ли иной — кроме традиционного — способ оформления фольклорного материала? Эти и им подобные, отнюдь не отвлеченно-теоретические, вопросы не могли не интересовать крупных композиторов-практиков, и хотя далеко не каждый из них высказывался специально на данную тему, все же некоторыми суждениями мы располагаем.

<sup>29</sup> Ср.: «Верно ли, что одним из методов придания нашей музыке национального характера является, как некоторые полагают, точное использование записей народных песен в качестве мелодического материала? В общем плане не могу с этим согласиться, но в частных случаях считаю этот метод незаменимым. Я скромно полагаю, что в народной песне большее значение имеет *дух*, а не *буква*» (Фалья, 1971, 41; курсив автора. — Г. Г.)

Дебюсси в рецензии на концерт из произведений испанских композиторов восторгается испанским фольклором и парадоксальным образом допускает, что именно в его богатстве могла корениться причина замедленного развития профессиональной музыки в Испании: «Некое чувство стыдливости, не позволявшее заковать столько прекрасных импровизаций в каркас *определенных формул*, удерживало „профессионалов“. В течение долгого времени они довольствовались тем, что писали в народной форме те „сарсуэлы“, в которых звон гитар переходит с улицы на сцену почти без изменений» (Дебюсси, 1964, 227; курсив мой. — Г. Г.). Композитор не только явно не сочувствует этому методу, но и противопоставляет ему иной, о котором пишет в присущей ему вольно-поэтической манере (в связи с высокой оценкой «Иберии» Альбениса): «Это написано кем-то, кто, не повторяя в точности народные темы, так ими упивался, так заслушивался, что внес их в свою музыку, не оставив возможности заметить демаркационную линию» (там же, 228).

С нашей точки зрения, именно в данном пункте — в методе претворения фольклора, в принципах его формирования и кроется одна из причин неприятия Стравинским «Могучей кучки». В советской «стравинскиане» сказано много верных слов о вопиюще несправедливой оценке композитором наследия «кучкистов», об исторически ошибочном преувеличении различий между направлением Глинки — Чайковского и «кучкистов» (не говоря уже об очевидной преемственности Глинки — «Могучей кучки»). Все это так! Однако должна же была существовать наряду со всем прочим и чисто музыкальная причина подобной неприязни — если речь идет о музыканте такого ранга, как Стравинский.

Отвергая этнографизм (вспомним его многочисленные заявления о нежелании в собственных сочинениях воспроизводить фольклор, подражать его звучаниям), он осуждает, в частности, принятый способ оформления народного материала. В этом, как нам кажется, смысл известного высказывания о «Могучей кучке» в «Хронике»: «Мы видим у них, так же как и у современных испанских фольклористов, будь то художники или музыканты, наивное, но опасное желание переработать искусство, *уже созданное* непосредственно гением народа. Стремление достаточно бесплодное, болезнь, которой заражены многие талантливые артисты» (Стравинский, 1963, 154; курсив мой. — Г. Г.).

Смысл суждения становится яснее, если мы сопоставим с ним описание метода положительно оцениваемых авторов: Глинка и Даргомыжский — по Стравинскому — берут «народный мотив как *первоначальное сырье*» (цит. по кн.: Шахназарова, 1975, 76; курсив мой. — Г. Г.). В этих словах дана едва ли не формулировка, определяющая собственную позицию по отношению к фольклору. Не случайно Стравинский прибегает к тем же словам, когда рассказывает о своей манере обращения с традиционными («академическими», как он их называет) формами любой музыки: «Я ими (академическими формами. — Г. Г.) пользуюсь так же созна-



тельно, как пользовался бы фольклором. Это первичное сырье моих произведений» (цит. по кн.: Стравинский, 1973, 44).

Итак, сходство взглядов Бартока, Дебюсси, Стравинского — налицо: они против пересаживания (выражаясь словами Бартока) народной музыки в сложившиеся, четко кристаллизованные формы профессионального искусства. И в этом смысле они отвергали сложившуюся традицию оформления и развития фольклорного материала.

Здесь необходимо небольшое отступление. На протяжении XIX века, под воздействием разнородных причин, получает дальнейшее развитие такое важнейшее слагаемое профессиональной музыки, как *тема*. Приобретая гибкость, способность к выражению тонких оттенков, большую индивидуализацию облика, тема сохраняет свои кардинальные свойства, наблюдаемые в полной мере уже в искусстве венских классиков, — отделанность деталей, концентрированность, дающую возможность последующего раскрытия, и завершенность, замкнутость строения.

Сформировавшееся представление о некоторых привычных нормах темы переносится и на фольклор — при использовании его в профессиональной музыке. Народный напев или наигрыш (цитированный или сочиненный композитором в народном духе — безразлично) приобретает поэтому облик композиторской темы, нередко с развитым, богатым гармоническим сопровождением, оттеняющим все повороты и изгибы мелодической линии. В такой, зачастую поэтизирующей, трактовке почти исчезал и объективный характер, и специфическая манера интонирования, отличавшие воссоздаваемый народнопесенный или народно-инструментальный жанр в его «природном» виде. Традиционный же музыкальный опыт склонен был все приобретенные в такой трактовке свойства считать изначально присущими фольклору<sup>30</sup>.

Кроме того, в фольклорной теме — и протяженной, песенной, и более сжатой, танцевальной — видели главным образом индивидуально-яркую и законченную мелодию, с которой обращались как с *целостным* художественным организмом. Иначе говоря, ее либо развивали с помощью разработочных приемов (дробление, вычленение и т. п.), либо рассматривали как тему для вариаций (чаще жанровых, фактурно-гармонических).

Дебюсси, Стравинский, Барток отвергают и тот, и другой способы именно за лежащую в их основе исходную посылку — «укладывание» фольклорного материала в заранее заданные и чуждые ему рамки. Для себя они находят иные принципы как оформления, так и развития, что будет показано в последующих аналитических очерках.

<sup>30</sup> См., например, размышления К. Шимановского о своеобразии музыки горцев Подгалья, которая может показаться «неприятной для слуха», ибо «очень далека от большинства привычных понятий о народной музыке» (Шимановский, 1963, 71).

Но если отказ от вариационной формы и замена ее различными видами вариантности наблюдается в самом творчестве, то по поводу разработочных приемов мы располагаем и печатными высказываниями. Так, Дебюсси еще в начале века (в цитированной рецензии) писал об опасности «несоответствия между самой темой и требованиями, предъявляемыми к ней как к материалу для разработки». Опасность вырастает едва ли не до размеров бедствия, когда определенные приемы превращаются в трафарет, следование которому считается хорошим тоном. И композитор нещадит своих современников академического толка<sup>31</sup>.

Вскрывая «тягостное несоответствие» между фольклорным материалом и традиционными приемами развития, с помощью которых на нем пытаются построить монументальный жанр, Дебюсси явно предпочел бы скорее уж видеть народную тему неизменной, чем отдавать ее на препарирование по трафарету (для себя он нашел иной путь). Однако если подходить к проблеме с точки зрения самого народного напева как целостного и законченного художественного организма, то легко сделать и следующую шаг — прийти к выводу, что народный напев исчерпывается в себе самом и не содержит импульсов для сколько-нибудь значительного развертывания; оно поэтому не нужно, да и невозможно. Такой крайней позиции придерживался Шёнберг.

В статье «Фольклорные симфонии» он писал: «Противоречие между требованиями более крупных форм и простой конструкцией народной мелодии никогда не было устранено и не может быть устранено... Структурно в народных мелодиях никогда не остается нерешенных проблем, следствия которых выявились бы в дальнейшем... В них нет ничего, что требовало бы развертывания» (Schoenberg, 1950, 199—200). Приведенные выше слова явственно свидетельствуют: Шёнберг видел в народном напеве некую замкнутую структуру, которая обычно *целиком* переносилась в профессиональное произведение, и отвергал этот традиционный метод.

Взгляды Шёнберга на народную и профессиональную музыку убедительно анализирует в своей монографии Н. Шахназарова, подчеркивая, что «„музыка“ означает для Шёнберга „профессиональная музыка“», и он не только выдвигает идею существования двух пластов культуры, не соприкасающихся между собой, но и обосновывает иерархию этих пластов (Шахназарова, 1975, 157). Автор справедливо указывает на критерий творческой практики, опровергающий наличием художественно совершенных образцов, базирующихся на фольклоре, многие высказывания Шёнберга.

Итак, Шёнберг стоял в стороне от тех новых методов (да и вообще любых методов) использования фольклора, которые возникли в сочинениях Дебюсси, Равеля, Стравинского, Бартока, а затем и других авторов в первые десятилетия XX века. Чтобы

<sup>31</sup> Парадоксально, что это как раз те самые Витковский и Ги Ропарц, которых д'Энди противопоставлял «вульгарному» Малеру в качестве художников, поднявших народные песни до высоты искусства.



полнее понять сущность этих методов, нужно принять во внимание явление более общего порядка: в музыкально-творческом сознании ряда мастеров в данный период — в связи с новыми идейно-художественными задачами, которые им приходилось решать, — господствует убеждение в ограниченности возможностей *песенной мелодии* прежнего романтического типа, в необходимости поисков других типов мелодии. По отношению к фольклору явление, о котором идет речь, сказалось в отказе от обязательной опоры на внутренне завершенную и конструктивно замкнутую мелодию-тему. Открываются, а точнее, развиваются (ибо все это зародыше существовало в музыке XIX века) иные возможности формирования тематизма на фольклорной основе.

Сказанным мы обозначили лишь *одну* из наблюдаемых в начале XX века творческих тенденций, к тому же отнюдь не безраздельно господствующую даже в сочинениях мастеров, о которых идет речь (напомним хотя бы о «Болеро» Равеля, принципиальная новизна которого лежит в иной плоскости). Однако в реальности существования тенденции к обновлению сомневаться не приходится, и проявляется она в следующих факторах.

Во-первых, самостоятельное тематическое значение приобретает *мотив*, фраза, попевка фольклорного типа (цитированные или сочиненные композитором), и от них не требуется какой бы то ни было целостности и законченности. Этому в немалой степени способствуют и новые системы гармонического мышления, разрушающие, в частности, традиционные нормы кадансовых расчленений.

Значительный интерес представляют наблюдения Бартока над тематизмом Стравинского (мы вновь обращаемся к статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени»). Утверждая, что для Стравинского в принципе не существует различия между темами собственного изобретения и заимствованными из фольклора (насколько композитор владеет — пользуясь авторским выражением — искусством «подражания народной песне», *Volkslied-Imitation*), Барток продолжает: «Примечательно, что Стравинский так называемого „русского“ периода начиная от „Весны священной“ редко использует *заключенные в определенную форму* мелодии, членившиеся на 3, 4 фразы и более, охотнее же — двух- или трехтактовые мотивы, которые он непрерывно повторяет в виде *ostinato*. Подобные краткие, длительно повторяющиеся простейшие мотивы весьма свойственны определенному слою русской музыки. К аналогичному типу относится многое в нашей старой воыночной музыке, известен он и в арабских народных танцах. Это простейшее строение тематического материала может в известной мере служить объяснением своеобразной мозаичности структуры сочинений Стравинского раннего периода» (Bartók, 1957, 164; курсив мой. — Г. Г.).

Во-вторых, в качестве весомого тематического фактора выдвигается *ритм*, заимствуемый из народной музыки. Целый ряд высказываний свидетельствует о том, насколько он привлекает к себе

внимание в рассматриваемый период, сколь важная роль ему отводится.

Так, Равель, говоря о достоинствах пьесы «Испанский час», видит «возможность разнообразного использования характерных ритмов (заметим — не мелодий, не интонаций! — Г. Г.) испанской музыки» (Равель, 1962, 60)<sup>32</sup>.

Барток (в цитированной выше статье) вскрывает секрет воздействия *остинато* у Стравинского: «Постоянные повторы простейших мотивов уже в самом этом типе народной музыки вызывают чувство совершенно особого, лихорадочного возбуждения. Но эффект усиливается стократно, когда такой чудесный мастер, как Стравинский, точнейшим образом рассчитывает соотношение весомости этих подгоняющих друг друга мотивных комплексов и сливает их воедино» (Bartók, 1957, 164). Из контекста ясно, что и сам Барток не чужд этого заимствованного из фольклора средства, а анализ его произведений убеждает в том, насколько богато использовал композитор ритмические формы народной музыки.

Воззрения на ритм, бытовавшие в кругу художественных единомышленников Стравинского в данный период, отражены в следующих словах С. Лифаря: «В Стравинском он (Дягилев. — Г. Г.) увидел то ново-русское, современно-русское..., которое он искал, и то избыточное богатство новой ритмичности с безусловным преобладанием ее не только над „широкой“, но и над какой бы то ни было другой мелодией, которое Дягилев понял как основу новой музыки нового балета» (цит. по кн.: Стравинский, 1971, 344).

Нам сейчас очевидна спорность такого понимания музыки Стравинского, однако думается, что приведенное суждение содержало долю истины и отражало точку зрения не одного только Дягилева. Известно высказывание самого Стравинского, записанное им в эскизах к «Весне священной»: «Музыка всегда налицо, когда есть ритм, как жизнь — когда бьется пульс» (Стравинский, 1973, 177).

В-третьих, в связи с падением роли кантилены в тематизме развиваются многообразные формы воплощения *речевого начала* — и в вокальной, и в инструментальной музыке. Важными импульсами здесь служат не только интонации речи, но и те жанры фольклора, мелодика которых стоит на грани между выпеванием и «выговариванием» текста.

И наконец, меняется *соотношение* между *мелодией*, несущей в себе фольклорное начало, и *сопровождением*. В частности, гармония освобождается от непрременной обязанности сопровождать мелодическую линию, расцветивая ее и оттеняя сменами аккордов каждый ее изгиб. Именно против такого способа гармонизации и были направлены приводившиеся в начале раздела суждения

<sup>32</sup> Любопытно, что, рецензируя постановку «Бориса Годунова», он считает 4-ю, «польскую» картину характерной «главным образом национальными ритмами, на которых и построены реплики Марины» (СтФр, 1972, 373).



Дебюсси, Шимановского (бесхитростные напевы, наряженные в гармонические кружева).

Таким образом, тенденция к обновлению, реализовавшаяся в ряде названных (и не названных) явлений самой творческой практики, но также проявившаяся в словесных высказываниях по тем же пунктам (чаще критических, чем позитивного плана), выступает в качестве объединяющей для столь различных художников XX века. Последующие монографические очерки книги будут посвящены трем из них, сыгравшим особую роль в формировании новых методов подхода к фольклору.

### III

#### Неизвестное в народном искусстве, новое в его образной трактовке. Фольклорный тематизм

Календарная смена веков, разумеется, не может приниматься в искусстве за резко обозначенный рубеж, четкую демаркационную линию. Развитие протекает более многосложно, и в музыкальном искусстве XX века немало эстетически ценных явлений, базирующихся на сложившихся еще в XIX веке традициях претворения фольклора — при той или иной степени их обновления. Нас, однако, интересуют новые методы подхода к народному творчеству, формирующиеся в первые десятилетия XX века в творчестве ряда композиторов-новаторов, методы, оказавшие глубокое воздействие на последующее развитие музыкального искусства.

Существенным фактором (помимо тех, что были названы в предыдущем разделе) явилось постижение нового в *самом фольклоре*, что влекло за собой и новизну образной трактовки. Так, в народном искусстве открываются малоизвестные пласты *содержания*, обогащающие профессиональное искусство новой тематикой; внимание композиторов привлекают нетронутые исторические или региональные *стили* народной музыки, недостаточно освоенные *жанры*, исполнительские *манеры*; обнаруживаются возможности более сложного, многопланового истолкования как будто уже всесторонне отработанных интонационных слоев или жанровых разновидностей. Наконец, фольклорные импульсы ощутимы в тех оригинальных, новаторских замыслах, содержание которых выходит далеко за рамки непосредственного следования народным образцам.

Конкретизация изложенных наблюдений будет дана в последующих монографических очерках, здесь же мы ограничимся лишь несколькими примерами.

1. Давняя традиция профессионального искусства — изображение народного обряда, чаще свадебного, реже календарного («Сусанин», «Русалка», «Проданная невеста», «Снегурочка», «Черевички» и др.). Обычная его трактовка — всеобщность веселой праздничности, оттеняемой мягким лиризмом.

В некоторых новаторских произведениях XX века в обряде подчеркнута в первую очередь *ритуальное* начало: внеличное, непреложное, стоящее над человеком и властно увлекющее его. Наиболее яркие примеры — «Весна священная» и «Свадебка» Стравинского, хотя проявления той же тенденции можно обнаружить в произведениях самых разных композиторов, от Мануэля де Фальи («Ритуальный танец огня» из балета «Любовь-волшебница») до Бартока (траурный эпизод из II части Дивертисмента). В подобных случаях композиторы опираются на фольклорные по происхождению средства: сжатость, формульность упорно и многократно повторяющейся мелодической фразы, попевки плюс нагнетательные возможности ритмического остинато. Фольклорные параллели, вовсе необязательно осознававшиеся художниками, здесь возникают и в образном плане (настойчивая заклинательная повторность в некоторых обрядовых жанрах), и в плане конкретных приемов (неизменность краткой фигуры сопровождения в некоторых инструментальных пьесах, танцах). Напомним, кстати, мысль Бартока о фольклорных корнях остинато Стравинского, приведенную в предыдущем разделе.

В подобной трактовке обряда можно увидеть проявление широкого общехудожественного течения, направленного — в поисках коллективного, надличностного сознания, в стремлении преодолеть кризис европейского индивидуализма, индивидуалистической разобщенности — к «истокам» человечества (см., например: Дмитриева, 1971, 22—33). В русле этого течения — интерес живописцев, скульпторов к давнему и дальнему, связанному с ритуалом, например к африканским маскам, скифским каменным бабам, языческим обрядам и т. п.

Рассматриваемая тенденция, безусловно, сказалась в таком замечательном образце музыки XX века, как «Болеро» Мориса Равеля, — разумеется, в обобщенном плане, далеком от всякого этнографизма, и притом в жанре не столько конкретного обряда, сколько массового действа. Такое истолкование «Болеро» может показаться спорным; в то же время в произведении сконцентрированы — и использованы с исключительной наглядностью — приемы, характерные для целого пласта музыкальной культуры XX века. Стоит поэтому задержаться на «Болеро» несколько подробнее.

Фольклорные связи произведения совершенно очевидны — и прежде всего в мелодиях-темах, которые сам Равель охарактеризовал как «...народные мотивы обычного испано-арабского рода» (Крейн, 1962, 172). Каково, однако, содержание «Болеро»? Как понимать образный смысл столь необычно построенного произведения, где в самой конструкции ощутимы «воля и даже своего рода азарт» (Онеггер)? Речь не идет при этом о сценическом воплощении, ибо произведение давно завоевало право самостоятельного существования на симфонической эстраде.

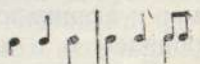
Литература поражает различием истолкований: с одной стороны — «ощущение высшего жизнеутверждения», «оптимистичность этой музыки, не лишенной боевого запала», с другой — «карусель



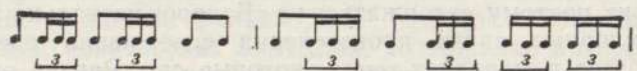
звучаний», «музыкальный фокус», с третьей — «звуковой образ болезни», «галлюцинирующая настойчивость», подобие «пляски смерти» (цит. по кн.: Альшванг, 1963, 159; Крейн, 1962, 178; Равель, 1962, 203; Смирнов, 1977, 321). Присоединяясь к первому типу толкований и отвергая последний, нельзя все же на этом считать вопрос исчерпанным. Думается, что важнейший слой содержания, его, так сказать, фундамент — при любых предметных, эмоциональных и зрительных его конкретизациях, — как раз и заключается в обнаружении некоей «скрытой пружины»: объективной, внеличной силы, с непреложной властью, диктующей ход событий, управляющей разворачивающимся массовым действием. Именно в данном аспекте «Болеро» смыкается, на наш взгляд, с той новой трактовкой обрядовости в музыке XX века, о которой шла речь выше.

Этой новой трактовкой обусловлен определенный комплекс выразительных средств, которые мы обнаруживаем и в «Болеро». Давняя традиция сочинений, связанных с испанской тематикой (и национальных, и инациональных авторов), — отображение исключительного ритмического богатства испанского фольклора, будь то в ритмике самой мелодии или в полиритмическом сочетании мелодии и сопровождения (иногда неизменного, с остинатным ритмом, как, например, в некоторых пьесах Альбениса). В «Болеро» мы наблюдаем замечательное разнообразие и редкостную неповторяемость ритмических фигур и звеньев мелодии, что отмечалось многими исследователями (Крейн, Смирнов), есть в нем и гармонический аккомпанемент, остинатно выдержанный, со своим

ритмом — одним из носителей регулярного начала:



Принципиальная новизна произведения — во введении самостоятельного ритмического слоя партитуры, который не может быть отнесен к сопровождению и играет в художественном целом роль не меньшую, чем мелодия. Речь идет о двутактовой ритмической формуле, фольклорное происхождение которой вряд ли может вызвать сомнения:



Существенная сторона замысла заключается как в остинатном повторении формулы, так и в постепенном обретении ею — параллельно общему накоплению динамики — все большей артикуляционной энергии, своеобразной «силы вдальблывания» (оркестровый унисон на *соль*, лишь в самом конце сменяемый звучием). Именно здесь, в росте энергии этой формулы, повторяемой бесконечно, а также в ее разнообразнейших полиритмических и полиметрических сочетаниях с мелодией — в свою очередь остинатно повторяемой — во многом кроется, на наш взгляд, секрет того

свойства «Болеро», которое во французской критике было удачно названо «l'obsession d'un rythme», «наваждением ритма» (Крейн, 1962, 172).

Итак, мы вкратце коснулись одной стороны замечательного произведения (его целостный анализ не входил в нашу задачу; в частности, без внимания были оставлены выдающиеся художественные достоинства и оригинальность самой мелодии, почти не нуждающейся в гармонизации). В «Болеро» Равеля получает концентрированное выражение прием, чрезвычайно характерный для музыки XX века, — *ритмическое и мелодико-ритмическое остинато*. Из всего безграничного разнообразия видов и форм остинато, используемых композиторами нашего (да и прошлого) столетия, остановимся лишь на одном — том, который участвует в воплощении по-новому трактованного обряда и несет на себе следы большей или меньшей близости народному искусству. Его отличает краткость, сжатость лежащей в основе ритмоформулы и четкая акцентировка всех ее долей (можно напомнить хотя бы «Шествие Старейшего-Мудрейшего» из «Весны священной», призыв-закличку «ходи к нам у хать», «подь на свадьбу» из 2-й картины «Свадебки»<sup>33</sup>, эпизод траурного шествия, построенный на заимствованной из народной песни попевке, — во II части Дивертисмента Бартока и т. д.). Таким образом, в «Болеро» интересующий нас вид остинатности приобретает предельное выражение, реализуясь в обособленном от мелодической линии ритмическом слое, тогда как в большинстве других образцов формульность и четкая акцентность ритмики слита с самой мелодией, определяя ее важнейшие свойства.

Отличие нового вида остинато от *basso ostinato* XVII—XVIII веков, от *soprano ostinato* (в так называемом глинкавском типе вариаций) XIX века — в *материализации ритма*, в самостоятельности его воздействия на слушателя. Учтем, что в приеме остинато решающее для выразительности значение имеют свойства самого удерживаемого материала, то есть того, что именно служит предметом повторений. Длительный же повтор краткого, настойчиво скандируемого (в широком смысле) мотива способен дать порою эффект завораживающий, едва ли не гипнотический<sup>34</sup>. Возможность создания на этой основе образов, сила экспрессии которых заключена не в эмоциональном «заражении», а в *вовлечении* в некий непреложно разворачивающийся процесс, в неуклонное движение, — художественное открытие не одного автора, а целого ряда композиторов-новаторов XX века. Так, одна из ярких вех на пути освоения данной образной сферы — «Выплясывание Земли» (финал I части «Весны священной»).

<sup>33</sup> Характерное для Стравинского «варьирование протяженности остинатных мотивов и фраз» (Холопова, 1971, 198) не уничтожает — в названных и других образцах — выразительного эффекта самого остинатного повтора.

<sup>34</sup> Лишь отдельные произведения и эпизоды в музыке XIX века отдаленно предвосхищают новую трактовку остинато, среди них — «В пещере горного короля» Грига и особенно финал I акта «Князя Игоря» с его всепроникающим, бьющим «ритмом набата».



2. В профессиональной музыке XIX века жанр народного инструментального наигрыша — пастушеского и плясового — используется в основном в «сюжетно»-конкретизирующих, изобразительных (в широком смысле) целях. Его назначение — противопоставить драме личности, человеческим страстям нерушимое спокойствие и безмятежность сельской, «натуральной» жизни («Фантастическая симфония», III часть; «Евгений Онегин», утренняя сцена после письма Татьяны), отобразить народное веселье (Шестая симфония Бетховена, III часть; Шотландская симфония Мендельсона, скерцо; отчасти — «Камаринская» Глинки), дать «профессиональную» характеристику персонажа (пастух Лель в «Снегурочке»). В образной трактовке наигрыша преобладает пасторальность, светлая пейзажность, простодушие, иногда комизм.

В XX веке эта фольклорная жанровая сфера неизмеримо увеличивает свое воздействие на профессиональное музыкальное искусство: внимание композиторов привлекает вся область народного *инструментального музицирования* — и деревенского, и городского, и сольного, и ансамблевого. Основная художественная цель — выявление неповторимости, непохожести, *специфики* данного вида народного творчества. Внимание привлекают, в частности, возможности более свободной, чем в совместном пении, ладотональной координации между партиями ансамблистов, своеобразии звуковысотных строев народных инструментов, зачастую не укладывающихся в темперированную систему, оригинальность тембровых красок народного инструментария, неистощимая изобретательность ритмических комбинаций<sup>35</sup>. Открытие нового в самом фольклорном материале способствует расширению образного диапазона: от наивной увлеченности и упорства в повторении простейшей звукоформулы (волыночные наигрыши — у Бартока, «гармошечность» — у Стравинского) до затейливой игры фантазии или огненного темперамента и размаха (восточная импровизация — у Дебюсси, сольные и ансамблевые наигрыши свирелей, рожков — у Стравинского, инструментальный румынский лаутарский ансамбль — у Бартока). Частное, но весьма показательное явление — формирование тематизма на основе типичных народно-инструментальных фигураций и пассажей (Барток, «Контрасты», финал; Концерт для оркестра, финал). Можно видеть предвосхищение этого типичного для музыки XX века явления в «Исламее» Балакирева.

Новое в музыке XX века — появление обобщенных образов, сохраняющих конкретные фольклорные приметы наигрыша и в то же время несущих более широкое, емкое содержание (Дебюсси, «Иберия», I часть; Стравинский, «Скрипка солдата» из «Истории солдата»; Барток, Дивертисмент, I часть; Третий фортепианный концерт, I часть; Равель, Трио, финал).

<sup>35</sup> Показательны в этом плане слова Мануэля де Фальи: «Ритмический и гармонический *аккомпанемент* народной песни имеет такое же значение, как и сама песня» (Фальи, 1971, 42; курсив мой. — Г. Г.).

3. Народный танец — едва ли не самый распространенный фольклорный жанр среди получивших претворение в профессиональной музыке. На протяжении XIX века, по мере включения в общеевропейское искусство все новых и новых национальных культур, еще более разнообразятся виды и типы танца (фуриант у Сметаны, сортсико, малагенья, поло — в пьесах Альбениса), уточняется и конкретизируется его облик, вбирающий неповторимые черты фольклорного прообраза («Слотты» Грига). Но ведущей художественной задачей остается прямое воссоздание картины самой народной пляски, сольной или массовой, как испытанного традицией способа воплощения народного праздника. Отсюда — развертывание танцевального образа, обычно с помощью вариационных повторений созданной композитором (или заимствованной из фольклора) темы.

В то же время в искусстве XIX века зарождается иная трактовка народного танца — как части, компонента более сложного, многопланового целого. Наиболее полное развитие эта тенденция получает в XX веке — в творчестве Дебюсси («Вечер в Гренаде» из «Эстампов» для фортепиано, финал «Иберии»), Равеля («Испанская расподья»), Фальи (некоторые из «Семи испанских народных песен»). Здесь народный танец, сохраняя высокий уровень фольклорной достоверности благодаря точно отобранным элементам, оказывается *одним* из планов живописной по преимуществу картины, несущей вместе с тем и психологическое содержание. Отсюда — намеренная незавершенность, неполнота воспроизведения типичных признаков жанра, композиционная фрагментарность как осознанный художественный прием.

В последующих монографических очерках на материале отдельных — наиболее характерных, с нашей точки зрения, произведений — будут прослежены новые методы, которыми пользуются при обращении к фольклору такие новаторы, как Дебюсси, Стравинский, Барток.

Основной предмет рассмотрения в анализах — тематизм. Ибо эта категория, с одной стороны, обусловлена содержанием, образностью, стилем в широком смысле слова, с другой — фокусирует в себе систему выразительных средств и стилистических приемов, а кроме того, тесно связана с музыкальной драматургией и формой. Думается, что у композиторов, чье обращение к фольклору вполне очевидно (пусть степень осознанности различна), результаты этого обращения запечатлеваются в первую очередь именно в тематизме. Введем для обозначения таких результатов понятие *фольклорный тематизм*.

Под фольклорным мы будем иметь в виду тематизм (темы и различной степени протяженности тематически значимые элементы), образованный: цитированием народной мелодии или ее фрагментов (при любом видоизменении), либо воспроизведением какого-либо определенного фольклорного жанра в его конкретных



приметах (скажем, тип мелодии и фигура сопровождения, ритмическая формула и характерный тембр и т. д.).

Наиболее наглядными примерами, если обратиться к музыке XIX и XX веков, могут служить песня Любаши из «Царской невесты» Римского-Корсакова, хор поселян и Andante Первого квартета Бородина, Баллада g-moll Грига, прелюдия «Ворота Альгамбры» Дебюсси (первая тема), «тема плача» из Концерта для оркестра и финал Дивертисмента Бартока, «Скрипка солдата» из «Истории солдата» Стравинского и многие другие.

Разумеется, грань, отделяющая фольклорный тематизм от нефольклорного, весьма условна. Объединение же в предлагаемом понятии тем, в которых мелодия или ритм заимствуется из народной музыки, с авторскими, композиторскими темами, имеет под собою достаточные основания. Тематизм в музыке XIX и особенно XX века отличается разнообразием, а главное, исключительной индивидуализированностью, и есть, думается, смысл в выделении одного класса явлений, в котором представлен результат обращения композитора к особой сфере художественного творчества — к фольклору. С такой точки зрения различия между заимствованием и сочинением «в духе...», «в характере...», «в жанре...» не столь уж существенны. Учтем к тому же, что цитирование в музыке второй половины XIX, а тем более в XX веке, нередко влечет за собой (если исключить обработки) сложную, многостороннюю трансформацию народной мелодии. Во всех случаях обращение к народной музыке заставляет композитора преодолеть трудности «вживления» фольклорного материала в ткань профессиональной музыки.

## Очерк третий

### ДЕБЮССИ

Художник, чье творчество хронологически принадлежит и XIX и XX веку, но по сути устремлено вперед, в XX век, Дебюсси радикально обновил музыкальное искусство и тем самым оказал воздействие на многих, нередко диаметрально противоположных ему по стилю, мастеров, в частности, на таких гигантов, как Стравинский и Барток. Кстати, сам Стравинский, вспоминая о своем освобождении от оков мертвящих традиционных догм, писал: «Музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси» (Стравинский, 1971, 90). Естественно предположить, что новаторские устремления композитора не могли не проявиться в его трактовке фольклора.

Дебюсси и народная музыка — обширная, интересная и очень мало разработанная тема. По свидетельству современников и биографов, композитор проявлял в течение всей своей жизни пылкий интерес к народной музыке, не упуская ни малейшей возможности послушать ее — начиная от концертов на Всемирных выставках в Париже (воздействие которых подробно освещено в литературе) и кончая музыкой венгерских цыган, с которой он познакомился в Будапеште в 1910 году (см.: Кремлев, 1965, 581—582).

Обобщая многочисленные высказывания композитора (некоторые приводились в предыдущем очерке) и сопоставляя их с его творческим наследием, можно прийти к следующим выводам. Для Дебюсси народная музыка являла собою прежде всего необычайно привлекательный звуковой материал, — быть может, особенно привлекательный благодаря своей подлинности, натуральности, естественности, — материал, в данных своих качествах сближающийся с явлениями столь боготворимой им природы. Материал этот обладает замечательной гибкостью, подвижностью, он изменчив по своей сути, что обязывает композитора всячески избегать готовых, заранее заданных схем и способов оформления и, наоборот, предписывает ему свободу поисков для передачи сокровенного смысла, самого духа народной музыки.



Дебюсси (по доступным нам сведениям) не формулировал свое понимание духа фольклора. Ясно, однако, что фольклор не был для него — в отличие, скажем, от Бартока — целостным художественным миром, заключавшим в себе свою эстетику и даже этику. Тем не менее в фольклоре он ощущал непосредственно выраженное национальное начало и стремился — нередко сознательно — постичь и воссоздать его, поднимаясь порою до поразительных интуитивных прозрений. Почти не определимый словами и все же реально присутствующий национальный колорит иногда у Дебюсси несет даже небольшая фольклорная попевка, ладовый оборот, мелькнувший ритмический рисунок или фигура аккомпанемента, инкрустированные в авторскую музыкальную ткань. Композитор, о котором справедливо было сказано, что «сонорному качеству отдельного звука или сочетаний звуков... он придал роль фактора, участвующего в создании структуры музыкального произведения наравне с мелодикой, ритмикой и гармонией» (Яроциньский, 1978, 223), смог схватить и запечатлеть такие стороны народной музыки, которые нередко ускользали от его предшественников.

Принципиальная новизна тематизма и способа конструирования формы у Дебюсси, столь заметно отличающая его от всех его предшественников, базируется на открытиях, предвосхищающих многие новаторские стили XX века. Кратно суммируя наблюдения советских и частично зарубежных исследователей, выделим два момента, наиболее существенные для рассматриваемого круга проблем.

1. Падение роли структурно оформленной и завершенной темы. Ей на смену приходит отдельный мотив, порою очень краткий, причем основным выразительным средством может служить не только мелодия, но и гармоническое последование, нередко связанное с особым фонизмом, или ритмическая фигура. Активная роль новых, вне мелодических элементов в тематизме сказывается на фактуре: бывшее четкое разграничение ведущего и сопровождающих голосов, рельефа и фона часто становится весьма условным; тематическая насыщенность фона, вообще сложная многоплановость фактуры — одно из нововведений Дебюсси.

2. Рассредоточенность тематизма, его «художественная деконцентрация». Вместо немногих тем, несущих в себе основные мысли сочинения и образующих его фундамент, а потому расположенных в ключевых моментах формы, тематизм распределяется по всему произведению путем введения новых или существенно обновленных элементов (вплоть до всегда краткой замыкающей репризной стадии); стержневые, «несущие конструкцию» темы уравниваются с эпизодическими как по художественной значимости, так и по степени оформленности.

Каков же был результат обращения к фольклору композитора, в чьей музыке господствовал тематизм описанного рода? Можно сразу же, а priori сказать, что тематизм этот был очень далек от традиционных способов оформления фольклорного материала, продуцировавших столь распространенную в XIX веке конструк-

тивно замкнутую мелодию-тему. Косвенным свидетельством здесь могут служить суждения современников Дебюсси и критиков нашего времени. Среди замечаний, которые вызывали связанные с фольклором произведения композитора, регулярно встречаются и такие: он слишком вольно, до неузнаваемости, меняет народную песню (отклики на премьеру «Весенних хороводов» — см. в кн.: Кремлев, 1965, 558), не сохраняет народный характер мелодии (Альшванг, 1963, 69 — от том же произведении), ему не удастся «встать на почву истинно народной жанровости» (Кремлев, 1965, 555 — об «Иберии»). А между тем композитор пролагал собственные пути претворения народной музыки.

Постижение им французского и инонационального фольклора проходило, естественно, неодинаково.

Многосторонние связи музыкального стиля композитора с французской народной песней. В произведениях композитора нетрудно найти то типичную фольклорную интонацию, то ритмический рисунок, то характерный ладовый «каркас» французской *chanson*, то манеру распевания слова<sup>1</sup>. Ограничимся одним из множества возможных примеров. Изящно-прихотливая ритмика темы Паспье из «Бергамасской сюиты», с ее длительными остановками и последующим дробным движением (сразу вводятся три вида длительностей, что вовсе не обусловлено жанром танца), кажется вполне индивидуальным, авторским изобретением композитора, чья музыка вообще отличается удивительной пластичностью и свободой. Но ритм такого типа бесспорно уходит корнями во французскую песню, о чем свидетельствует хотя бы следующий образец (речь идет не о мелодическом подобии и даже не о конкретном ритмическом рисунке, а именно о характерном соотношении длительностей, несущем особую грацию)<sup>2</sup>:

263 Allegretto ma non troppo Паспье

266 Adagio

<sup>1</sup> Интересный опыт обнаружения связей некоторых элементов стиля Дебюсси с национальными чертами лада во французском фольклоре предпринял Л. Измайловой (1968).

<sup>2</sup> Приводится по изд.: Les chansons de France (Bulletin de la Société «Les Chansons de France», première année). — Paris, 1907.



Само собой разумеется, что очень многое ассимилировалось авторским стилем спонтанно, вне всяких заимствований и цитат, в силу хотя бы ярко выраженного стремления художника опереться на национальную музыкальную традицию. Именно поэтому всесторонний анализ связей музыки Дебюсси с французским фольклором потребовал бы специального исследования, причем наиболее успешно выполнить его могли бы, с нашей точки зрения, все же французские музыканты. Мы же ограничимся примерами намеренного обращения к народной музыке, наглядно показывающими *принципы подхода* к ней, свойственные композитору.

Изучение взаимоотношений Дебюсси с инонациональным фольклором влечет за собой целый комплекс проблем: как понимал он народную музыку той или иной страны, что слышал в ней, какими путями включал ее в свой индивидуальный стиль? Здесь, однако, возникают специфические трудности, связанные с доступностью фольклорных источников, с наличием материала для сравнений и параллелей. Стремясь к возможной конкретности суждений, мы ограничим поле наблюдений испанским фольклором. При всей заманчивости выяснения связей творчества Дебюсси с музыкой Востока, в частности Индонезии (о воздействии национального оркестра «гамелан» писалось неоднократно), а возможно, и Индии, — мы не располагаем тут, к сожалению, достаточно надежными источниками<sup>3</sup>.

«Сады под дождем». «Вечер в Гренаде». «Ворота Альгамбры». «Иберия»

Одна из французских песен — в сочинениях Дебюсси. Гибкость структуры: от «растворения» контуров до максимального выявления мелодической природы напева. Песня — символ светоносности и полноты жизненного тонуса. Испания: своеобразие видения страны. Гитарные отыгрыши и ориентальный тип мелодики. Cante jondo и его новаторское отражение в музыке Дебюсси.

Значительной вехой в творческой эволюции композитора явилась серия фортепианных пьес «Эстампы» (1903), где впервые получила реализацию идея, видимо занимавшая Дебюсси: дать в последовательности пьес своего рода «микровыставку» музыки разных народов мира (быть может, под впечатлением Всемирных выставок в Париже?). Через несколько лет та же идея воплотилась в «Образах» для оркестра, включавших «Жиги», «Иберию»

<sup>3</sup> Далеко не ясны, например, возможные национальные истоки пентатоники, разнообразно представленной в мелодике Дебюсси. Существует мнение, что многое здесь вызвано к жизни музыкой Индонезии (см.: Конен, 1975а, 406), Дальнего Востока (Розеншильд, 1963, 91). Барток же видел в пентатонных оборотах у Дебюсси скорее влияние «какой-то восточноевропейской, вероятно, русской музыки», отмечая аналогичные моменты у Стравинского (ЗМ XX, 1975, 175).

и «Весенние хороводы». Нельзя не видеть в самой идее создания обобщенно-инструментальных произведений, где сопоставление музыки разных стран не вызвано требованиями сценического сюжета, следствие того «раздвижения географических горизонтов» (Конен), которое характеризует музыкальную культуру XX века.

«Эстампы» дают особенно благодарный материал для анализа в интересующем нас аспекте, ибо наряду с отзвуками индонезийского «гамелана» в «Пагодах» они включают образец намеренного обращения к андалусийскому фольклору в «Вечере в Гренаде» (обращения, впервые декларируемого в названии<sup>4</sup>) и, наконец, столь не частый у Дебюсси случай цитирования французских народных песен в «Садах под дождем». С этой завершающей пьесы цикла — ввиду наибольшей определенности ее фольклорных источников — мы и начнем.

«Сады под дождем» — оригинальный звуковой пейзаж, один из тех шедевров, которыми Дебюсси обогатил мировое музыкальное искусство. Стремительное, безостановочно ровное движение несет с собою и неуловимые, тончайшие переходы, и выпуклые противопоставления освещенности и тени, тепла и прохлады, насыщенности и прозрачности. Очевидна невозможность — и субъективность — «перевода» такой музыки на язык слов, и все же рискнем уточнить некоторые стороны ее содержания. В среднем разделе пейзаж приобретает несколько причудливый, чуть-чуть «дематериализованный» характер — подобно тому, как размытые и блеклые очертания изображаемого на отдельных полотнах импрессионистов предстают точно сквозь дымку, завесу (здесь, быть может, «завеса дождя»? ). Тем больший контраст вносит реприза, с ее рельефностью контуров, сочностью, полнотой тона. И еще один контраст — возможные его характеристики лежат уже вне сферы зрительных ассоциаций — действует в более мелком плане и является едва ли не стержнем произведения: моменты стабильности, некие «точки опоры» (их колорит меняется, но функция «остаётся») чередуются с моментами текуче-изменчивыми, зыбкими, беспорядочными. Можно предположить, что специфика *звукового* пейзажа, создаваемого Дебюсси, потребовала сопоставления неких, условно говоря, «предметов» — и «воздуха», пространства.

Этот последний тип контраста и реализуется в тематизме двух родов, на котором строится произведение, — в мелодических фразах и фактурно-гармонических комплексах. Если для первых характерна ясная мажорная либо минорная окраска (диатоника, порою усложненная) и тональная устойчивость, то вторые — в целях накопления неустойчивости и, далее, тональной неопределенности — используют элементы терцово-хроматических ладов, вплоть до полного увеличенного. Собственно, одна из линий развития как раз и заключается в постепенном отходе от мажорности и минорности диатоники ради торжества этих красок в репризе («холод-

<sup>4</sup> По мнению Мануэля де Фальи (1971), Дебюсси еще в некоторых произведениях 80-х и 90-х годов интуитивно, «безотчетно» приближался к испанской народной музыке.



ный блеск», который композитор извлекает из параллелизма уменьшенных септаккордов и особенно увеличенных трезвучий, — и «насыщенно-теплый свет»).

Если мелодический тематизм стабилен, то содержание фактурно-гармонических комплексов (назовем их так) все время меняется — и в этом также сказывается тот образный контраст, о котором уже шла речь.

Приведем схему строения пьесы (прописными буквами А, В, С обозначены мелодические темы; А<sub>Т</sub> означает тональное перемещение темы А, К — фактурно-гармонические комплексы):

A K B A<sub>T</sub> A<sub>T</sub> K A<sub>T</sub> A<sub>T</sub> K(B) | C<sub>1</sub> A<sub>1</sub> C<sub>1</sub> A<sub>T</sub> | C A<sub>T</sub>  
 e ... Fis fis ... c Des ... | Cis A<sub>1</sub> C<sub>1</sub> h | E (gis)

Таким образом, на четко выраженную трехчастность (введение в среднем разделе новой темы С) накладывается ладотональная вариационность (А<sub>Т</sub>); чередование же тональной устойчивости и неустойчивости, тематической повторности и обновления вносит черты свободной рондообразности. Своеобразие возникающей композиции заключается в том, что она базируется на *множественности* сопоставлений — и в крупном, и в мелком плане, открывая для этого несравненно большие возможности в сравнении, скажем, с двойными и тройными трехчастными формами романтиков (генетическая связь с которыми здесь улавливается).

Какую же роль в произведении играют народные песни? Из них формируется весь мелодический тематизм, однако композитор — и это весьма показательно — отнюдь не стремится целиком «пересадить песню» в ткань своей музыки. Мелодия неполного четырехтакта песни «В лес мы больше не пойдем» («Nous n'irons plus au bois») образует вторую тему пьесы (в схеме — С), причем композитор не использует ни повтора четырехтакта (вторая строка куплета), ни восьмитактового припева. Приведем песню целиком<sup>5</sup> (ср. пример 32):

27 Gai "Nous n'irons plus au bois"

The musical score consists of three staves of music in G major, 2/4 time. The melody is simple and folk-like, with a clear three-part structure. The first staff is the main melody, the second is a harmonic accompaniment, and the third is a lower register accompaniment.

<sup>5</sup> Сведения об использовании народных песен см.: L. Vallas, 1926, 127. Песня приводится по изд.: Rondes et chansons d'enfants. — Paris, s. a.

Вариант колыбельной песни «Баю-бай, дитя» («Dodo, l'enfant, do», см. пример 28)<sup>6</sup> лишь единственный раз звучит в пьесе целиком (в схеме — ВА, Fis-dur).

28

The musical score is a single staff of music in F major, 3/4 time. It shows a simple, lullaby-like melody with a clear three-part structure. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

В качестве же первой темы пьесы выступает только двутактовый мотив (см. пример 29).

Не беря на себя обязательств воспроизвести форму, в которой песня бытует, используя лишь часть ее мелодии (в примере 29 пунктиром обозначена граница цитаты), композитор достигает особой гибкости тематизма. Это сказывается в отсутствии четкой завершающей грани, и потому цитирование почти незаметно переходит в авторское «досочинение» (а далее мелодия столь же незаметно переливается в фактурно-гармонический комплекс):

29 Net et vif

The musical score consists of two systems of piano accompaniment in G major, 2/4 time. The first system is marked 'pp' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the pattern. A dashed line indicates the end of the quoted material.

Гибкость тематизма проявляется и в его податливости к изменениям. В среднем разделе первая тема приобретает причудливый облик. Ее новый ладовый вариант — прием, особенно охотно используемый Дебюсси, — как бы вбирает в себя атмосферу предшествовавшей целотональности и утрачивает ладотональную устойчивость и однозначность. Промелькнувший оттенок лидийского E-dur'a вытесняется cis-moll-dur'ом (чему способствует контекст), и мы ретроспективно осознаем, что мелодия началась не с I, а с III (минорной!) ступени лада<sup>7</sup>. Отсюда — интонация неуверен-

<sup>6</sup> Приводится по кн.: Кремлев, 1965, 470.

<sup>7</sup> Возникающее *ладо-ступенное варьирование мелодии* — прием, направленный на выявление диатонических ресурсов лада и вошедший в профессиональную музыку в XIX веке (см.: Головинский, 1972, 275). Интерес Дебюсси к этому приему не случаен: прием связан не столько с эмоционально-динамическим на-



ности, вопросительности, которую обретает данный вариант, так же как и известную «охлажденность» колорита:

30

В ином плане трансформирована вторая тема («В лес мы больше не пойдем»), впервые звучавшая в том же среднем разделе, а далее — в репризе. Вопреки традиции, экспонирование народной темы и ее вариация словно бы поменялись местами («вариация с темой»; см.: Цуккерман, 1974, 202). И потому судить об изменениях в среднем разделе следует, сравнивая с окончательным — а по сути исходным! — видом темы в репризе.

Впечатление зыбкости, мерцающих полутонов, возникающее при первом знакомстве с темой, создается «распылением» мелодической линии, звуки которой сдвинуты с метрических опор (не отдаленное ли предвестие пуантилизма?), и гармонизацией, затухающей основной функции *Cis-dur* и детализирующей едва ли не каждый звук мелодии (в том же духе выдержано и «повисающее», недосказанное окончание темы):

31 1<sup>o</sup> Tempo (moins rigoureux)

растанием или спадом, сколько с усилением либо смягчением резкости, рельефности, с передачей эффекта меняющейся интенсивности того же цветового тона. У Дебюсси ладо-ступеневому варьированию нередко сопутствует обновление звукоряда лада (как в данном случае), чем достигается гораздо большая в сравнении с музыкой XIX века радикальность изменений.

Реприза не просто восстанавливает мелодический рисунок: она направлена на максимальное выявление мелодического начала. Именно с этой целью обе темы соединяются в единую линию. Той же цели служит и гармонизация: одна тоническая гармония, вбирающая в себя трезвучие VI ступени, создает неподвижный фон для мелодии второй темы; первая же утолщается параллельными трезвучиями:

32

Вторая тема

*scherzando*

Первая тема

Оба отмеченных приема гармонизации выводят мелодию на передний план, «помогают воспринимать мелодии в их собственном независимом качестве, а не как мелодически развернутое движение гармонии» (Рети, 1968, 65). Роль гармонии — в ином, в создании некой особой ладовой среды, ибо господствующий в репризе E-dur, обогащенный трезвучиями *gis-moll'*, разнообразными оттенками минорности и мажорности, отличается от всего предшествующего и светоносностью (роль регистра), и эмоциональной полнотой. Особая же ладовая окраска способствует выявлению той образности, которую композитор изначально ощущал в заимствуемых народных мелодиях, но сберегал для итогового этапа формы.

В ходе анализа мог возникнуть вопрос, кстати, далеко не случайный в связи с некоторыми методами использования фольклора в музыке XX века: не ведет ли дебюссистский способ форми-



прования фольклорного тематизма к полному растворению в авторском стиле собственно народнопесенных свойств материала, самой народнопесенной интонации? Однако извлеченные из народной песни мотивы, при всей их краткости и гибкости очертаний, составляют благодаря найденной автором композиции (многократная повторность) преобладающую часть интонационной ткани произведения, проникая даже в фактурно-гармонические комплексы. А реприза, с ее демонстрацией развернутой мелодической линии, как бы восстанавливает в правах и *песенность*, это важное свойство фольклорных прообразов. Та же реприза дает — в сопоставлении с предыдущими разделами формы — ключ к решению более общих вопросов.

Анализ «Садов под дождем» позволяет заключить, что французская народная песня, когда Дебюсси к ней обращался, была для него отнюдь не просто интонационным «строительным материалом». Используемые в произведении песни связывались с определенными образами, более того, они в какой-то мере олицетворяли для автора *национальное* начало. Показателен сам выбор: композитор останавливается на песнях не только популярнейших, но и в высокой степени типичных для французского фольклора (подчеркнутая консонантность остова, быстро очерчиваемые квинтовый и октавный диапазоны<sup>8</sup>; не случайно Дебюсси предпочитает октавный вариант начала песни «В лес мы больше не пойдем» квинтовому: примеры 32 и 27).

Наше заключение подтверждается другими примерами обращения Дебюсси к песне «В лес мы больше не пойдем» — романсом «Спящая красавица» (1880) и «Весенними хороводами» (1909) из «Образов» для оркестра<sup>9</sup>. Кстати, такое постоянство симпатий не осталось незамеченным современниками: Сати сочинил на ту же мелодию, пародируя Дебюсси, пьесу «Жалобы затворников».

При всем отличии художественных результатов и самого эволюционирующего стиля (ранний романс, зрелая фортепианная пьеса, позднее симфоническое сочинение обнимают собою едва ли не всю творческую жизнь автора), удивительна *устойчивость* видения художественного образа народной песни. Он воплощает для Дебюсси нечто стабильное, определенное и сформированное, ясное и светлое по колориту, полнокровное по тону, противостоящее аморфному, зыбкому, затененному — именно в качестве замыкающего звена конструкции (и в «Эстампах», и в «Образках» для оркестра такая концепция лежит в основе заключительной — явно «французской» — пьесы).

В «Весенних хороводах» та же идея лежит в основе тщательно продуманной и развернутой композиции. Сквозь излюбленную Дебюсси трехчастность общих контуров (и связанную с ней ладово закрепленную двухтемность) легко улавливается главный принцип формы — рассредоточенный вариационный цикл в виде «вариаций

с темой» и постепенным *приближением к цитате*<sup>10</sup>. Не углубляясь в подробный анализ, познакомимся с начальной и конечной стадиями развития.

В экспозиции основной темы не совсем обычная ладотональная настройка, двойственность ладового наклона способствует введению особого варианта народной песни (цитируется все тот же четырехтакт): он оминорен, хроматизирован, ритмически сжат и превращен почти что в фигурационный мотив многоэлементной темы. Затумешанность, мягкость очертаний, неяркость колорита — при авторской пометке *gaiement* у гобоя — создается и гармонизацией, и тембром, и положением в фактуре:

33 Un peu plus mouvement  $\text{♩} = 126$   
(Léger et fantasque)  
I Ob. gracieux et gaiement  
I Fag.

В ходе варьирования мелодия постепенно восстанавливает изначально присущие ей диатонизм и певучесть, выдвигается на передний план, самое же главное — обретает полноту тона, яркость и сочность красок. Эти свойства, услышанные композитором в народном напеве, здесь служат воплощению замысла, о котором хорошо сказал Ю. Кремлев (1965, 559), — «показать переход от зимы к лету, от сумрачности и неприютности к ласковому дыханию тепла».

Выявить нужные свойства мелодии помогает — кроме многократного ритмического увеличения и ряда других приемов — прежде всего гармонизация: мелодия звучит на фоне одного, почти не сменяющегося аккорда (вспомним репризу «Садов под дождем»), обогащенного, однако, наложениями. При таком принципе гармонизации разные оттенки экспрессии, которые дают минорный (пример 34) и мажорный (пример 35) варианты мелодии, не уступают друг другу по насыщенности.

Как далеко уходит композитор от манеры гармонизации, принятой в его время при обработке народных песен, не переключая при этом внимания с самых мелодических интонаций на красоту и изысканность гармонических смен (что тоже бывало нередко), —

<sup>10</sup> Многоэлементный тематизм «Весенних хороводов» включает и начальные баюкающие интонации той же колыбельной песни, которая была использована в «Садах под дождем» (см.: Vallas, 1926), однако роль их эпизодична.

<sup>8</sup> См.: Измайлова, 1968.

<sup>9</sup> Факт, зафиксированный в монографии: Lockspeiser, 1936, 122.





знаоборот, глубже выявляя мелодическую природу напева<sup>11</sup>. Приведем для сравнения хотя бы фрагмент романса «Спящая красавица», в пору сочинения которого Дебюсси был еще вполне во власти традиции:



Образ, который для Дебюсси несла с собой песня «В лес мы больше не пойдем», разумеется, далеко не единственный среди раскрывавшихся ему во французском фольклоре<sup>12</sup>. Однако он был важен и в силу своей национальной характерности, и — шире — как

<sup>11</sup> О распространенности традиционных способов обращения с народной песней, насаждавшихся эпигонами Франка и д'Энди, свидетельствует такое высказывание Мийо (20-е годы — в связи с балетом «Лани» Пуленка): «В вокальных фрагментах Пуленк чудесным образом избежал прямого цитирования народных песен. Можно себе представить бесцветные фантазии или академические вариации на тему вроде „В лес мы больше не пойдем“ (NB! — Г. Г.), которые не преминули бы соорудить здесь последователи Schola Cantorum, верующие в догматическую гармонизацию нашего фольклора!» (ЗМ XX, 1975, 111).

<sup>12</sup> Л. Измайлова (1968, 281—282) указывает другой тип — старинные минорные песни, породившие один из основных лейтмотивов оперы «Пеллеас и Мелизанда».

элемент художественного мироощущения. Ведь музыка Дебюсси — не только искусство тончайших полутонов (о чем писалось многократно), существенную роль здесь играют моменты яркого, полного, ослепительного света. И композитор приходит к ним разными путями, среди которых — ладомелодический, связанный с народной песенностью, о чем свидетельствуют упомянутые произведения.

Иной способ подхода к фольклорному материалу — уже не французскому, а испанскому — обнаруживает вторая песня «Эстампов», «Вечер в Гренаде». Дебюсси, как известно, не бывал в Испании (если исключить несколько часов пребывания на корриде в пограничном с Францией Сен-Себастьяне<sup>13</sup>). Но живые и глубокие впечатления от народной испанской, в частности андалусийской, музыки он вынес, посещая концерты певцов, инструменталистов и танцоров во время Всемирных выставок 1889 и 1900 годов в Париже. Не забудем и об «испанской теме», обильно представленной во французской музыке второй половины XIX века, — она вводила в обиход не очень широкий, но характерный интонационный фонд, ставившийся достоянием французских музыкантов. В том же плане могли воздействовать и известные Дебюсси «испанские» произведения русских авторов (Глинка, Римский-Корсаков).

Итак, опыт общения композитора с испанским фольклором, казалось бы, ограничивался впечатлениями либо кратковременными, либо косвенными. Однако интуиция — изумительная способность гения, восполняющая, в частности, недостаток информации, — помогает ему реконструировать целое, уловить его глубинную сущность даже по отдельным, порою разрозненным деталям.

Дебюсси сумел столь глубоко ощутить дух и склад испанской народной музыки (в особенности андалусийской), что произведения его вызвали у Фальи — великолепного знатока фольклора и человека исключительной взыскательности — неподдельное восхищение и преклонение. Об интересующей нас пьесе Фальи писал: «Сила воссоздания, сконденсированная в „Вечере в Гренаде“, представляется почти чудом, когда подумаешь, что музыка написана иностранцем, руководствовавшимся одной лишь гениальной интуицией... Здесь перед нами сама Андалусия; я бы сказал — правдивость без подлинности, так как нет ни одного такта, заимствованного из испанского фольклора, и однако вся пьеса, до малейших деталей, заставляет ощущать Испанию... В „Вечере в Гренаде“ все музыкальные элементы участвуют в достижении

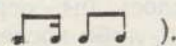
<sup>13</sup> Этот и другие факты непосредственного общения Дебюсси с испанской музыкой суммированы в статье Мануэля де Фальи «Клод Дебюсси и Испания» (Фалья, 1971). Автор, кроме того, метко характеризует принципы обращения Дебюсси с испанским фольклором также и в статье «Канте хондо» (там же). Опубликованные в начале 20-х годов, статьи послужили материалом для многих позднейших исследователей.



единой цели воссоздания. Если сопоставить эту музыку с тем, что ее могло вдохновить, то можно сказать, что она воспроизводит эффект отражения лунного света в прозрачной воде многочисленных бассейнов Альгамбры» (Фалья, 1971, 45—46).

Эту образную ассоциацию можно было бы дополнить. Пожалуй, самое замечательное в музыке Дебюсси — запечатленная в ней особая атмосфера южных сумерек, ощущение недвижности, статики и в то же время неопределенно-томительного ожидания. Издалека — то громче, то тише — доносятся ритмичные удары, аккорды гитарных струн, страстные зовы, разгорается и угасает протяженный, будто нескончаемый напев... Словно медленно панорамирующая кинокамера высвечивает из сумрака ближние и дальние планы, отдельные лица, силуэты, позы и жесты, и из такого, казалось бы, произвольного, «неподстроенного» чередования собирается картина, исполненная высокой поэзии и правды.

Каким же образом происходит «воссоздание» Испании и испанского — если воспользоваться словом, употребляемым Фальей в цитированной статье? В данном сочинении особенно рельефно проявляются уже охарактеризованные особенности тематизма Дебюсси — и именно в связи с задачей «воссоздания». Здесь тематическую нагрузку несут не только развитые мелодические построения, но и — на равных с ними! — аккордово-тембровые комплексы, краткие ритмомелодические мотивы и даже конструктивные детали (скажем, органые пункты и педали не только колористичны, но и национально-характерны, ибо в них заключен пронизывающий всю музыку остигатный ритм хабанеры:



Возникающая рассредоточенность тематизма (его множественность) влечет за собой исключительное разнообразие сопоставлений и чередований тематических элементов. Подчеркнем, что введение новых элементов продолжается на всем протяжении формы (последний эпизод возникает непосредственно перед краткой репризой-кодой: см. D в схеме), а масштабы отдельных построений все время то укорачиваются, то расширяются — при почти полном отсутствии заключительных кадансов. Отсюда и возникает впечатление произвольности, впечатление неотобранного «потока жизни» (выражаясь современным языком), лишь фиксируемого художником. Однако впечатление это обманчиво, хотя именно такого эффекта и добивался композитор.

Приведем схему строения пьесы (A, B — мелодически протяженные темы; C — мотив в ритме танго; D — импровизационный эпизод; R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub> — рефренной функции мотивы-комплексы; ... — аккордовый параллелизм, нивелировка функций; схема демонстрирует формообразующую роль доминантовых органых пунктов, влекущих развитие к моментам разрешений):

A	R <sub>1</sub>	R <sub>2</sub>	R <sub>1</sub>	(C)	B	R <sub>2</sub>	C	R <sub>2</sub>	R <sub>1</sub>	B	D	C	D	C		A	(R <sub>1</sub> )	
fis				Fis	A	fis	Fis			A	C	Fis	A	Fis		fis	Fis	
D	→	T		T	D	→	T		D	...	D	...	D			D	→	T

Для того чтобы уяснить новаторство дебюссиистского пути «воссоздания» Испании, остановимся несколько подробнее на обоих рефренах (R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>) и мелодически протяженной основной теме (A).

Общеизвестна роль инструментальных отыгрышей — предвещающих, интерлюдующих и завершающих песню или танец — в испанской народной музыке. В Андалусии и близких к ней провинциях это прежде всего отыгрыши на гитаре, нередко в сопровождении ударных, — они давно стали одной из музыкальных примет страны, и мало какое сочинение, посвященное Испании, обходится без попыток их воспроизведения. Однако и у местных (пример 37 а, б), и у зарубежных (пример 47 б) авторов гитарный отыгрыш обычно предстает как подражание перебору струн (различные виды формулы «бас — аккорд», арпеджированные аккорды и т. д.), причем чаще всего простейшего гармонического содержания.



«Гитарный» отыгрыш в «Вечере в Гренаде» (R<sub>1</sub> в схеме) строится иначе: в его основе параллельное перемещение малого мажорного септаккорда; при этом выдерживается, слегка варьируясь, остигатный ритм хабанеры:





Такая гармоническая структура сообщает рефрену известную двойственность: в зависимости от предшествующего изложения в нем сильнее выступает либо доминантовость, либо тоникальность<sup>14</sup>. А отсюда столь важный для композитора — в его картине Испании — эффект устремленности и, если так можно выразиться, готовности к эмоциональному движению (ведь именно возвращение рефренов во многом определяют общую атмосферу произведения).

В еще большей мере это состояние устремленности, даже страстного нетерпения несет в себе второй рефрен (R<sub>2</sub>). В нем аккордово изложенные мелодические мотивы разворачиваются в целотонном звукоряде, а органнй пункт — все в том же ритме хабанеры — придает всему построению характер доминантовой предыктовости (D → fis):



Жанровый облик рефрена R<sub>2</sub> более обобщен. Но испанское воплощено не менее достоверно — через полиритмию баса и аккордов, чередование триольных и четных ритмических фигур и, наконец, через сами интонации.

Подчеркнем, что, воссоздавая Испанию так, как он ее себе представлял, Дебюсси синтезировал заимствуемые (пусть в преобразенном виде!) фольклорные элементы со средствами и приемами своего индивидуального стиля. И аккордовый параллелизм, и целотонная гамма — средства вполне «дебюссистские», более того, они, на первый взгляд, достаточно «внефольклорны». Но самое замечательное состоит в том, что композитору удалось (и в

<sup>14</sup> Двойственности способствует и мелодическая линия: в ней метроритмически выделяются в качестве опорных звуки *cis* и *fis*, которые могут быть восприняты и как V—I, и как I—IV ступени лада.

данном, и в иных сочинениях), не следуя проторенным путем подражания внешним приметам, глубже, чем это сделали многие другие, выявить ладовое и гармоническое своеобразие испанской народной инструментальной музыки.

Обратимся к авторитетному свидетельству Фальи (его характеристика относится ко всем «испанским» произведениям Дебюсси): «Есть одна интересная черта, относящаяся к некоторым гармоническим явлениям, возникающим в своеобразной звуковой ткани французского маэстро. Эти явления в зачаточной форме образовались совершенно стихийно в игре гитаристов Андалусии. Любопытная вещь: испанские музыканты пренебрегали этими эффектами, относились к ним даже с презрением, рассматривая их как нечто грубое или отождествляя их со старыми музыкальными приемами, а Клод Дебюсси показал, как можно ими пользоваться» (Фалья, 1971, 48—49)<sup>15</sup>.

Раскрыть все аспекты ладогармонических связей между испанским фольклором и «испанскими» опусами Дебюсси — задача специального исследования: Ограничимся поэтому лишь некоторыми наблюдениями. Уже упоминалось, что своеобразие гармонического строения первого рефрена (пример 38) сообщает ему функциональную двойственность (то доминантовость, то тоникальность); не нашла ли здесь отражения такая ладовая особенность испанского фольклора, как «доминантовость», проявляющаяся в различных разновидностях доминантовых ладов, в выдвигании доминанты в качестве особого начального и конечного полуустоя, соперничающего с тоникой (порою вообще звучащей мимоушью)? И не претворяются ли тембровые краски гитарных аккордов через специфическое полнозвучие доминантсептаккорда в гулком низком регистре (рефрену R<sub>1</sub> постоянно соответствует такой фонизм)?

Своеобразие ладовости и аккордики испанской инструментальной музыки Дебюсси раскрывает и в последующих сочинениях, в частности в тех фрагментах, которые идут явно от гитарных прообразов. Так, в основной теме «Прерванной серенады» господствующий доминантовый лад F/b (он подготовлен вступлением с авторским указанием «quasi guitarra»), с его обычным балансированием между двумя полуустоями, осложняется еще одной, вспомогательной «осью балансирования» благодаря легкому «привкусу» f-moll'я; а отсюда — и перечашее чередование двух терций лада в первом такте, и остро дразнящее полифункциональное сочетание S и D в четвертом (пример 40). Кстати, Фалья подчеркивал народный испанский характер этой прелюдии, указывая

<sup>15</sup> В статье «Канте хондо» Фалья конкретизирует мысли, высказанные ранее. Анализируя народный способ игры на гитаре, он различает *ритмические* эффекты (те, что чаще всего воспроизводятся композиторами; он называет их внешними) и эффекты *ладогармонические*. Воплощением последних, в частности *аккордовой манеры звукоизвлечения* (удар кончиками пальцев сразу по всем струнам), по мнению Фальи, профессиональная музыка обязана в известной мере Дебюсси, его гармоническому стилю (там же, 61—63).



на «удачное использование характерных гитарных оборотов, которые прелюдируют или аккомпанируют копла (то есть куплету. — Г. Г.)» (Фалья, 1971, 47).

Гораздо смелее, чем это делали до него испанские авторы, использует композитор обнаженные звучания чистых квинт<sup>16</sup> — и в параллельных «переборах» близ устоя (пример 45а, та же прелюдия), и в политональном наложении на оstinатный бас («Ворота Альгамбры», пример 41).



Не менее интересна и нова мелодика «Вечера в Гренаде». «Дебюсси первый (в сравнении с его европейскими предшественниками. — Г. Г.) услышал „ориентальное“ начало в испанском фольклоре» — таково мнение В. Конен. И причина здесь — как полагает автор (то же утверждал в свое время Фалья) — в тяготении Дебюсси преимущественно к андалусийской народной музыке, где «длительное господство мавританских традиций, глубоко проникших в музыкальный быт Андалусии, сильнейшие наслоения искусства цыган, переселившихся в Испанию еще в середине XV столетия, — все это породило разновидность испанского музы-

<sup>16</sup> Как считает крупный знаток испанского фольклора Хоакин Нин, среди наиболее типичных приемов испанского народного инструментализма — последовательность квинт и кварт (см.: Нин, 1926).

кального фольклора, отмеченную всеми признаками „ориентального“» (Конен, 1975 а, 408—410)<sup>17</sup>.

Действительно, начальная мелодическая тема пьесы (А в схеме на с. 118) отличается едва ли не от всего, что создали до нее испанские и французские авторы. Прежде всего — своим содержанием: неким ровным и ничем не нарушаемым состоянием — состоянием неги, погруженности в мечту, — пребывание в котором есть блаженство, а потому хочется продлить его до бесконечности. Художественный образ, запечатлевающий подобное состояние, достаточно типичен — как мы теперь это знаем — для ряда стилей и жанров восточной музыки, но нов для музыки европейской. И не случайно именно Дебюсси, следуя своим эстетическим устремлениям, дал несколько трактовок такого образа; вспомним хотя бы «Послеполуденный отдых фавна», в основной флейтовой теме которого выражено состояние, в чем-то близкое музыке «Вечера», хотя и более чувственно-томительное (существует мнение и о географически конкретных связях «Фавна» — с музыкой Индонезии; см.: Конен, 1975 а, 408). Но тема, о которой идет речь, еще более оригинальна.

Тип образа неразрывно связан и с соответствующими средствами. Образ восточной мелодии создается прежде всего общим профилем — медлительным и нецелестремленным ниспаданием из начальной вершины-источника. Но главное — не столько даже в интонациях (хотя и они важны), сколько в ритме и структуре. Ритмическая неповторяемость мотивов и их разномасштабность, «цепляемость» за каждый прозвучавший звук плюс непрерывное интонационное обновление, а отсюда и впечатление как бы случайно возникших повторов (см. пример 42, такты 7—8) — все это способствует эффекту свободной импровизационности, вольной прихотливости, непредсказуемости любого последующего звена в мелодическом развертывании. И — ничего регулярного, четко сформированного, периодичного, кроме ритмизованной педали в верхнем регистре (все тот же ритм хабанеры):



<sup>17</sup> В статье «Канте хондо» Фалья, ссылаясь на капитальную работу Ф. Педреля, указывает еще один источник ориентализма испанского фольклора — древнее византийское литургическое пение, воспринятое вместе с христианскими обрядами. В музыке цыган Фалья подчеркивает сохранившиеся в ней древнейшие черты, сближающие с фольклором Индии и других восточных народов (Фалья, 1971, 49—52).





Именно в демонстративном отказе от заранее условленной регламентации можно усмотреть известное сходство между течением мелодии и композицией целого, и такое сходство, видимо, не случайно...

Установить возможный фольклорный прообраз или же жанр испанской народной музыки, на который мог ориентироваться композитор, было бы, наверное, весьма затруднительно. Да и Фалья ограничился указанием лишь на силлабичность мелодии, тогда как другой мелодический тип, также воссозданный Дебюсси (мы к нему обратимся далее), охарактеризован им достаточно точно. Скорее всего композитор реализовал в конкретном образце свое суммарное представление об ориентальной мелодике<sup>18</sup>. А гениальная интуиция дала замечательные результаты!

В претворении музыки Востока, и в частности определенного типа протяженной мелодии и связанного с ним состояния статики, созерцания, неги, Дебюсси мог опереться на достижения русских авторов. Вспомним хотя бы тему Царевича из «Шехеразады» Рим-

<sup>18</sup> Видимо, какие-то коренные свойства одного из типов ориентальной мелодики Дебюсси смог уловить, коль скоро мелодия его темы допускает очевидные параллели — даже ладинотонационные — с характерным образом песни армянского тагопеца Б. Дпира, послужившей затем моделью для ряда ашугских мелодий (см.: Кушнарев, 1958, 249):




ского-Корсакова или вторую тему медленной части Первой симфонии Бородина (пример 44).



Русские мастера обладали великолепным умением создавать медлительно-«бесконечное» ниспадание линии и плотную сцепленность составляющих ее звеньев при непрерывных вариантных изменениях (хотя в образующейся вариантной цепи у них большую роль играет момент повторности, в то время как у Дебюсси — момент обновления). Но и Бородин, и особенно Римский-Корсаков исходят из иных конструктивных норм — органичного сплава обще-европейского синтаксиса<sup>19</sup> (периодичность, неоднократно используемое замыкающее суммирование) с фиоритурной ритмикой, а также с некоторыми специфическими приемами, весьма распространенными в мелодике многих восточных народов (нисходящее-секвенцирование кратких попевок; заключительные фиоритуры)..

Основное же отличие от Дебюсси — полнозвучная сочная гармония как важнейшей и неотъемлемый компонент темы, гармония, чутко следующая всем поворотам мелодической линии, более того, создающая собственными средствами множество тонких выразительных нюансов. (Примечательны здесь типичные для русской музыки, особенно посвященной Востоку, гармонические «полу-смены»: хроматическое движение одного из голосов при неподвижности остальных и сохранении в большинстве случаев функции аккорда). Именно гармонизация в немалой степени способствует тому, что ориентальное — при всей верности воспроизведения отдельных сторон — окрашивается в романтически-идиллические тона.

В теме Дебюсси меньше роскоши и чувственно-осязаемой красоты (это, быть может, не столько состояние достигнутого блаженства, сколько погружение в мечту о нем), она более однотонна, и сама выражаемая в ней эмоция словно опалена полуденным зноем, хотя сила экспрессии весьма велика. Такой образный план потребовал высвобождения мелодической линии из-под обаяния «пряных чар» гармонизации XIX века, — факт тем более показательный, если вспомнить, что зрелый стиль композитора отли-

<sup>19</sup> Напомним, скажем, о метроритмическом тождестве начал двутактовых мотивов «Шехеразады» (  ).



чается утонченным разнообразием гармонических средств и (нередко) любованием красотой многозвучия. Собственно сопровождение сведено к октавно удвоенному звуку — оstinатно повторяющейся, словно мерцающей доминантовой педали в высоком регистре. Этого оказалось достаточно и для полноты звучания, и для выявления далеко не элементарного и не традиционного ладового строения мелодии (доминантовый лад гармонического *fis-moll'* с повышенной IV ступенью — распространенный в восточной музыке звукоряд с двумя увеличенными секундами).

Суммируя сказанное, заключим, что Дебюсси, перерабатывая впечатления от инонационального фольклора (возможно, не только испанского), смело ломает устоявшиеся каноны конструирования мелодии и изложения темы, открывая новые возможности для французской, да и для европейской музыки в целом.

Мелодико-тематическое новаторство Дебюсси на путях превращения испанской народной музыки не ограничивается неким обобщенно-ориентальным образом, представленным «Вечером в Гренаде». Композитор воссоздает и иной мелодический тип, восходящий к более определенному фольклорному источнику. Фалья видел в «украшенной орнаментикой» мелодии «Ворот Альгамбры» (как и в «Прерванной серенаде») отражение стиля *sante jondo* — старинной андалусийской песни также ориентального происхождения. Можно смело подключить к этим прелюдиям и некоторые темы «Иберии» (см. пример 45 а, б, в).

В мелодике названных произведений Дебюсси прежде всего наличествует особый «центр тяжести» — начальный либо срединный звук (не обязательно мелодическая вершина), чье господствующее положение подчеркивается многократным возвращением, окружением прилегающими звуками, а также длительной, как бы нерегламентируемой остановкой. Такой своеобразный «культ» доминирующего звука сказывается в ритмическом движении, в устремленности к центру (неустойчивость кратких звуков) и в оттеняющей его весомость орнаментальной фиоритуре. Возникает эффект спонтанного эмоционального излияния, и, быть может, потому мелодическая линия (в ней ничтожно мала регулирующая ритмическая соизмеримость элементов, равно как и повторность), порою весьма протяженная, предстает сочлененной из фрагментов, вполне пригодных для «самостоятельного существования»:

45a *expressif et un peu suppliant* «Прерванная серенада»

(estompé et en suivant l'expression)

Cédez — — — — — a Tempo

45b *P très expressif* «Ворота Альгамбры»

*pp.* *simile*

45в 14 «Иберия»

[опущены дублирующие голоса и фигурационные ритмы]  
Ob. Solo *soutenu et très expressif*

*pp.*



15

con s.  
Violini

Cl.

p  
doux

и т.д.

Перед нами — отражение в авторских мелодиях одного из существенных признаков стиля *cante jondo*, который Фалья формулировал так (сравнивая этот стиль со старинными песнями восточных народов): «Повторение до одержимости одной и той же ноты, часто сопровождаемой верхними и нижними аподжиатурами... Посредством этого приема в определенных песнях изучаемой нами группы (в особенности в *сигурийе*) разрушается всякое ощущение метроритма, что создает впечатление поющей прозы, тогда как в действительности словесный текст песен — стихотворный» (Фалья, 1971, 54; курсив автора. — Г. Г.).

Фалья называет и другие признаки стиля *jondo*: ограниченность диапазона (чаще в пределах сексты); богатство орнаментики, применяемой «в определенные моменты в качестве мелодических расширений или вспышек, вызванных эмоциональной силой текста», и, наконец, едва ли не главный признак, характеризующий звуковысотную сторону и определяемый термином «энгармонизм» (в его мелодическом значении). Фалья имеет в виду общую нетемперированность строя, использующего интервалы менее полутона, скольжение от ступени к ступени, когда «возникают бесконечные градации звуковысотности», а также ладонтонационную изменчивость — благодаря микроальтерационному расщеплению ступеней («энгармонические» переходы из звука в звук в пределах той же ступени).

Приведем фольклорный образец стиля *cante jondo* (любезно указан автору П. Пичугиным), помня, однако, что неповторимая исполнительская манера, то есть существеннейшая черта стиля, через которую и реализовался вышеупомянутый «энгармонизм», — почти непередаваема в нотной записи<sup>20</sup>:

<sup>20</sup> Пример 46 — мелодия, записанная Фальей и использованная в последней из его «Семи испанских народных песен».

46 [Vivo]

и т.д.

Легко заметить, что Дебюсси подчеркивает в собственных мелодиях какие-то черты стиля *jondo*, — например, мелодический центр-упор, о котором шла речь. Однако композитор, как мы знаем, очень далек от подражания или буквального воспроизведения фольклора.

Если мы обратим внимание на соотношение мелодии и ее окружения (в «Иберии» — многоголосного), то сразу же заметим подчеркнутую *автономность*, независимость мелодии — таков основной эффект, к которому стремится композитор. Ритм мелодии — в силу своей нерегулярности и длительных остановок на доминирующем звуке — гораздо резче, чем это принято в европейской профессиональной музыке, контрастирует непрерывной оstinатности сопровождения. Возникает контраст мерности и, казалось бы, свободы от всякой регулирующей меры. Это способствует, с одной стороны, впечатлению стихийной импровизационности, непосредственности излияния, а с другой — жанровой определенности (подчеркнем, что речь идет именно о *соотношении* компонентов фактуры, ибо само по себе скупое оstinато баса к тому времени стало уже типичной формой воспроизведения аккомпанеента в ориентальных и испанских темах).

Еще более примечательно соотношение по вертикали: эффект независимости мелодии от сопровождения создается гармонической и ладотональной «несогласованностью», «разноречием». В «Прерванной серенаде» (пример 45 а) возникает острое наложение вводного тона на тоническую квинту, господствующую в сопровождении (в дальнейшем гармонические противоречия сглаживаются, хотя задержания создают томительно долгое соскальзывание мелодии к центральному звуку).

В «Воротах Альгамбры» (пример 45 б) — политональное сочетание E (e) мелодии с Des-dur'ом нижнего слоя. Своеобразие возникающего комплекса состоит прежде всего в том, что верхняя тональность, E, несет на себе явный оттенок доминантовости: ее тоникальность не безусловна, одновременно присутствуют доминантовые тяготения в a-moll<sup>21</sup> (намек на политональное соединение  $\frac{a}{Des}$  содержит и «гитарное» прелюдирование во вступле-

<sup>21</sup> Ю. Кремлев определяет тональность мелодии однозначно: как гармонический a-moll с повышенной IV ступенью (правда, в репризе тональность той же мелодии уже приходится определять как гармонический C-dur с пониженной II ступенью — но о репризе мы еще упомянем). С. Скребков (1965, 39—40), хотя и пишет об оригинальном ладовом колорите, родственном доминантовому ладу минора, все же верхней субтональностью считает C-dur.



нии — см. пример 41б). Такая двойственность ладотональной ориентации (здесь с явным перевесом одной тональности, E) — так же, как и разворачивающийся в фиоритурах звукоряд с двумя увеличенными секундами, — типична для восточного фольклора и ориентального тематизма профессиональной музыки.

В мелодии возникает и иного рода двойственность — ладоступеневая, на этот раз специфически национальная. Дело в том, что в испанском фольклоре, в частности в инструментальных наигрышах гитаристов Андалусии, весьма распространено чередование двух ладовых разновидностей тональности: мелодическая *popевка* в натуральном миноре, обнимающая — чаще в нисходящем движении — тетрахорд, завершается *аккордом* гармонического минора (варьируется высота VII ступени). Испанские музыканты усматривают в этом национально-характерный лад, *modo mi*, со стабильным мажорным тоническим трезвучием и переменными — высокими и низкими — II и III ступенями<sup>22</sup>.

Приведем фольклорный образец (пример 47а). До Дебюсси описываемое явление было запечатлено, например, в теме IV части Испанского каприччио Римского-Корсакова, где использовано сопоставление высокой и низкой разновидностей III ступени и в

47а<sup>2</sup>  
Guitare Petenera

47б  
[Allegretto]  
dolce e leggieramente

47в  
Cor.  
p<sup>o</sup> sub  
V-lo V-ni (simile) pizz.

<sup>22</sup> См.: Пичугин П. Испанская песня (рукопись).

самой мелодии и, в соотношении второй ее половины с гармонией (пример 47б). Да и сам Дебюсси в одной из тем созданной ранее «Иберии» воспроизвел такой оборот (пример 47в).

Нетрудно заметить отражение этой особенности народного ладового мышления в рассматриваемой теме: мелодия строится как чередование более певучего, «вокального» раздела, где используются низкие ступени (первые шесть тактов примера 45б), с разделом «инструментально»-фиоритурным, где используются высокие III и VII ступени (что и приводит к образованию лада с двумя увеличенными секундами). Такая трактовка мелодии позволяет композитору вполне естественно, ничего не меняя в существе темы, ввести в репризе малотерцовую дублировку центрального звука (ведь первая половина строится на низких ступенях), усилив мягкую краску одноименного минора:

48 au Mouv<sup>t</sup>

Все эти многообразные ладовые нюансы, противоборствующие порою тяготения разворачиваются — и это не следует упускать из виду — лишь в верхнем, мелодическом пласте многоголосной звуковой ткани. Оstinатно выдерживаемое Des-dur'ное трезвучие в нижнем, гармоническом пласте в известной мере интегрирует — особенно благодаря регистру, богатому обертонами, — опорные звуки верхнего пласта, *h* и *e*<sup>1</sup>, образуя единый, мягко диссонирующий и не требующий разрешения аккорд. Звучание этого своеобразного аккорда оказывает некоторое воздействие на верхний, мелодический пласт, сглаживая тяготения, затушевывая, размывая ладотональную определенность (чтобы убедиться в этом, достаточно представить себе мелодию изолированно). В то же время устойчивость аккорда — при внутренней его противоречивости — дает возможность развернуть на нем одну целую протяженную тему (смены происходят, как уже было показано, лишь в области ладомелодической). Рассмотренный политональный аккордово-мелодический комплекс — знаменательное явление в музыке XX века, и мы к нему еще вернемся. Оставим пока в стороне образно-выразительный смысл темы и обратимся к последнему из рассматриваемых примеров претворения *cante jondo* — фрагменту первой части сюиты «Иберия» (пример 45в).

Перед нами политональное сочетание мелодии уже не с гармонизирующим пластом фактуры, а с контрапунктирующей мелодией-темой. Основная мелодия, идущая вразрез четкому ритму и



метру окружения, выделяется к тому же и насыщенным, чуть-чуть резковатым тембром (гобой, дублированный альтом соло). Ее звучание на фоне малого  $D_9$  (временами  $D_7$ ) от баса  $E$  создает достаточно определенную тональную настройку на миксолидийско-фригийский лад с тоной  $e$  (хотя особенности гармонии и здесь вносят в  $E$ -dur оттенок доминантовости). Однако в контексте целого мелодия, о которой идет речь, — лишь грань в эпизоде, начавшемся ранее и продолжающем «собственную жизнь» на протяжении рассматриваемого фрагмента. Здесь на той же гармонии экспонируется мелодический пласт в  $f$ -moll, представленный своеобразной «сжатой» вариацией рефренной темы части (в примере 45 в отмечена скобкой и буквой  $г$  — сравним с примером 50), контрапунктирующей фразой флейт и скрипок, и контрапунктом-фоном, периодически возникающим у труб (отмечен пунктиром). «Привязанный» к ноне от баса, этот мелодический пласт разворачивается в собственном звукоряде, в сравнении с которым и гармония, и основная мелодия ориентального типа опираются на иные разновидности ступеней (показаны стрелками в примере 49). Эпизод, начавшийся после цифры 12 (замедление темпа), окрашен специфическими тембрами темной и таинственно-мрачной звучностью низких кларнетов, острыми блестящими флажолетами скрипок, дублированных *pizzicato*, приглушенными, затуманенными голосами засурдиненных труб (авторская пометка *echo*). Вместе с деформацией рефренной темы использованные тембры создают особый колорит, пригодный и для самостоятельной картины — немного причудливо-завороженного и «теневого» характера, и для фона, на котором, подобно сочному цветочному пятну, возникает страстная мелодия гобоя.

В целом же образуется сложное полифоническое и политональное сочетание, в котором смешиваются мажорные и минорные оттенки, темный и светлый фонизм. И вновь, как в «Воротах Альгамбры», до известной степени объединяющим началом служит один удержанный на протяжении 31 такта аккорд, достаточно устойчивый (хотя по звучанию он привычно ассоциируется с доминантовой функцией, все же тоникальность в нем выражена гораздо сильнее) и в то же время диссонирующий «ответвляющемуся» мелодическому пласту. Острота столкновений между звуками и сопутствующая ей неопределенность ладового наклона снимаются лишь к концу эпизода, в момент выключения политонального слоя, перехода мелодии в дорийский минор с повышенной IV ступенью (заключительные фиоритуры), а гармонии — в малый минорный септаккорд:



Вернемся теперь к проблеме претворения стиля *cante jondo*. Выделяя, автономизируя мелодию и в то же время помещая ее в ненормативное, «противоречащее» ей звуковое окружение, Дебюсси воссоздает ощущение непривычности, чуждости данного стиля европейскому уху, в частности нетемперированности звукового строя («энгармонизма», по Фалье), специфичности исполнительской манеры. Путь этот был не только закономерным, но и глубоко плодотворным, если учесть, что композитор не выходил за рамки темперированной системы.

Отражение своеобразия испанского фольклора — отнюдь не самоцель для Дебюсси. Параллельно решаются задачи, связанные с воплощением самих рожденных Испанией (Испанией Дебюсси!) художественных образов. В «Воротах Альгамбры» это эффект гулкой глубины, затененности, неподвижности, переднего плана — эффект, контрастирующий впечатлению прозрачности и света, легкой подвижности, отдаленности (вторая тема). Контраст же — зрительный, пространственный, переданный посредством звуков — лежал, как мы можем судить, в самой основе замысла (см.: Фалье, 1971, 46). В «Иберии» — остановка действия, момент статики: замороженность, «отключение от времени» и страстное томление, оттеняющие динамичность окружающих разделов...

Завершая рассмотрение методов обращения Дебюсси с фольклорным тематизмом, остановимся несколько подробнее на той же «Иберии» — как наиболее крупном произведении среди посвященных Испании. Это трехчастная сюита (в свою очередь, включенная в симфонический цикл «Образы») с названиями частей — «По улицам и дорогам», «Ароматы ночи», «Утро праздничного дня».

В произведении явно обнаруживаются, условно говоря, два лика Испании: темпераментность и бодрая подвижность, ритмическая острота и четкость, прямая опора на жанр танца и — очарование остановившегося мгновения, своеобразно сочетающего «погруженность» в неизменное состояние со страстным порывом, всплеском чувства, более опосредствованные связи с жанрами напева или наигрыша. Переплетаясь в первой части сюиты, оба эти лика предстают порознь в последующих частях — медленной средней и быстром финале. Поразительная достоверность отдельных деталей, чуть ли не цитатная близость тематических элементов к фольклору (о чем у нас еще пойдет речь) не должна вводить в заблуждение: Дебюсси, как всегда, далек от намерения воссоздать подлинность быта, воспроизвести тот или иной жанр в его «природном», натуральном виде. Фрагменты, из которых состоит целое, то более приближены к реально бытующему, то значительно удалены от него, и такая свобода от следования законам воспроизводимой «натуры» дает возможность многократного смещения и переключения планов: оживленно-ритмизованный танец, несущий вполне конкретные фольклорные приметы и, казалось бы, вполне «земное» содержание, может не только превратиться в элемент звукового пейзажа — медленно-томный



напев<sup>23</sup>, но и приобрести причудливо-фантастический оттенок. Логика авторского, индивидуального замысла, бесспорно, господствует, отнюдь не препятствуя — и это самое замечательное! — полноценному отражению национально-фольклорного.

Оригинальность композиции — важное средство воплощения замысла, в чем легко убедиться на примере первой части. Форма в крупном плане образуется обычным у Дебюсси и уже знакомым нам сочетанием *трехчастности* общих контуров (репризное возвращение к начальному изложению), *рондообразности* (рефренная функция первой темы) и *вариационности*. Отметим, что роль тем в общей конструкции не зависит от их протяженности, мелодической развитости и даже художественной содержательности, — эпизодические, однократно появляющиеся темы не уступают в этом смысле темам рефренным, удержанным. Отсюда — как это часто бывает у композитора — особый интерес приобретает *стадия экспонирования*, которая может длиться очень долго, вместе с повторами заменяя собою в какой-то мере развитие (вспомним «Вечер в Гренаде»). Но в данном случае для Дебюсси важно, кроме того, показать, как изменяется повторяющаяся тема; в этом одна из сторон замысла, а потому варьированию рефрена отводится столь же заметное место в форме, что и сменам материала.

Еще одна, на этот раз национальная особенность композиции проявляется в плане мелких построений. В начальных разделах композитор опирается на типичный для испанского фольклора с его развитостью инструментального начала принцип *парности* жанрообразующих компонентов: отыгрыш — танец, отыгрыш — напев.

Детальный анализ композиции увел бы далеко от рассматриваемых проблем. Поэтому ограничимся лишь начальной темой и ее судьбой в первой части.


Тема танцевального характера «вроде севильяны» (Фалья) состоит из зажигательного, задорно-импульсивного аккордового отыгрыша и плавной мелодии, сочетающей неспешность с внутренней собранностью, упругостью:



<sup>23</sup> Рефренная тема первой части — во второй (цифра 48). Возможна и обратная трансформация: сквозная тема цикла — ориентальная мелодия (приведена в примере 45в), сохраняющая свой характер во второй части, в третьей преобразуется в задорный танцевальный наигрыш (цифра 55 и, далее, 3 такта после цифры 57).



Примечательно ритмическое соотношение этих двух частей:

энергично провозглашаемые триоли  — рас-

пространенная фигура аккомпанемента некоторых танцев) сменяются в мелодии «нормальным», четным делением. Возникает типичный для испанских танцев эффект чередования трехзвучной и двухзвучной группировки. Приведем для сравнения фольклорный образец (вспомним также петенеру из примера 47 а):



В то же время триольная фигура, периодически появляясь в сопровождении мелодии, создает столь же национально-характерную полиритмию по вертикали.

Отыгрыш представляет особый интерес со стороны ладогармонической и тембровой. Диссонирующие аккорды квинтового строения с подчеркнутой секундой (ноной от баса) воссоздают — без цитирования — ненормативность аккордики испанской гитарной музыки<sup>24</sup>. Впечатление ненормативности становится ярче благодаря излюбленному у Дебюсси аккордовому параллелизму по целым тонам (струнные): «раскачивая» тональную опору, вводя миксолидийское *f* (контрастирующее последующему ионийскому *fis* мелодии), параллельное перемещение позволяет услышать каждый аккорд как более самостоятельный, не позволяя традиционным функциональным гармоническим связям смягчить

<sup>24</sup> Ср. первый аккорд примера 51. Внедряющаяся большая секунда (возникшая из обращения аккорда) отличает многие гитарные аккорды. Х. Нин (Nin, 1926) в предисловии к «Двадцати испанским народным песням» называет в числе распространеннейших созвучий «соединение больших секунд и нон, еле еле смягченных промежуточной квинтой».



его диссонантность. Характерный подбор тембров — чередование дробной репетиции дерева с кастаньетами и звучного *pizzicato* струнных с вкрапленными валторнами — усиливает эффект национальной достоверности и совместно с гармонической краской создает не столь уж частый у композитора звонко-четкий, ясный и суховатый колорит<sup>25</sup>.

Мелодию кларнета в высоком регистре, сохраняющую тот же колорит, отличают метрическая свобода и гибкая пружинистость синкоп, столь присущие мелодиям ряда танцев южных провинций (фанданго, ронденья, соларес, поло), а также национально-характерная кадансовая попевка с триольной аподжиатурой. Мелодия более индивидуализирована, чем отыгрыш, что вполне естественно, но фольклорные связи ее не менее очевидны.

Композиционный принцип парности, двухкомпонентности темы в качестве одного из фольклорных элементов, не менее важно, чем ритм, аккордика, тембр, необходим Дебюсси при экспонировании, то есть там, где наиболее явно слышны «отголоски народной музыки» (Фалья). Но именно это и открывает путь к последующей глубокой трансформации темы: опуская отыгрыш и тем самым сразу отключая существеннейшую фольклорную приметку, композитор обретает свободу в обращении с мелодией и извлекает максимум возможного из ее индивидуального склада.

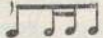
Дело в том, что попевка с триольной аподжиатурой выделяет в качестве опорной достаточно редкую VI ступень, с ее двойственностью тяготений вверх и вниз (отмечена звездочками в примере 50), а не V, III и I ступени, используемые наиболее часто; легко представить себе, скажем, такой, несколько стандартизированный вариант:



Отсутствие привычного, прочно фиксированного, «типичного» ладового каркаса, образованного относительно устойчивыми ступенями, сообщает мелодии, при всей фольклорности ее облика, большую податливость к изменениям.

Деформация, которой она подвергается, радикальна. В первой вариации (цифра 10) мелодия переносится в целотонный звукоряд путем *интервального раздвижения* — чистая кварта начального тетрахорда превращается в увеличенную и звучит на целотонной же гармонии, теряя былую тональную определенность и четкую ладофункциональную соподчиненность звеньев. Утрата опор, напряженная тембровая окраска (низкий английский ро-

<sup>25</sup> Констатация этого факта в монографии Ю. Кремлева (1965, 553) носит оттенок порицания, сопутствуя весьма сдержанной (и несправедливой, на наш взгляд) общей оценке произведения.

жок в унисон с высоким фаготом), новый настойчивый танцевальный ритм ( , фигура фанданго) в продолжающей

фразе скрипок — все это привносит черты гротескности, чего-то преувеличенного, тема словно попадает на театрально-ярмарочные подмостки:



Вторая вариация (цифра 12) изменяет мелодию в направлении едва ли не диаметрально противоположном. Путем *интервального сжатия* (диапазон начального мотива — уменьшенная кварта) происходит переинтонирование в минор, возникает политональный слой, интегрируемый основной тоникальной мажорной гармонией. Мы уже касались гармонического строения вариации в связи с ориентальной мелодией, появляющейся несколько позже (пример 45 в; рефренная тема отмечена скобкой и буквой г). Заметим, что начальный мотив располагается теперь между VII и III ступенями минора (здесь используется нередкое у Дебюсси ладо-ступеневое варьирование). И такая ладовая диспозиция мелодии, окрашенной к тому же сумрачным тембром низких кларнетов, усиливает впечатление свертывания, «ухода в тень», несколько причудливой затаенности.

Обе вариации уводят в равной мере далеко в сторону от фольклорных истоков темы; не случайно здесь отсутствует отыгрыш! И именно к вариациям относится пронизательное наблюдение Фальи, сравнивавшего посвященные Испании фортепианные произведения с «Иберией»: «Начальная тема пьесы дает повод для тонких трансформаций, в которых порой не столь явно (не забудем этого) ощущается подлинно испанский дух, присущий ранее названным произведениям» (Фалья, 1971, 47). Примечательны в вариациях не только новые ладомелодические и гармонические средства, такие, как интервальное расширение и сжатие диапазона (средства эти войдут, как мы увидим в последующих очерках, в арсенал приемов обращения с фольклорной темой у композиторов XX века). Не менее примечателен образный смысл варьирования.

Жанровая трансформация мелодии — народной либо авторской, сочиненной в народном духе, — была известна музыке XIX века. Мелодия могла обретать черты иного фольклорного жанра (лирическая песня могла превратиться в эпический сказ



либо в энергичный танец или наоборот), но могла быть переведена в совсем иной план, принимая облик одного из жанров профессиональной музыки. Однако — при всей радикальности трансформации в этом последнем случае — фольклорная тема, как правило, вовлекалась в сферу лирики, служила выражению индивидуального, личного, порою и субъективного (Чайковский, Лядов, Григ). О причинах явления шла речь в предыдущем очерке. Заметим, кстати, что и Дебюсси не чуждается этой традиции — в последующих за вариациями разделах данной части, а также во II части цикла.

Но своеобразие вариаций как раз в том и состоит, что жанровые черты конкретного испанского танца вытесняются (хотя и не до конца) чертами некоего профессионального жанра, более всего близкого к *скерцо* — в широком, послебетховенском значении. И такой жанровый облик позволяет сохранить ту меру объективного, «внеличного», которой отличалась тема на стадии экспонирования, — даже при радикальном изменении ее содержания.

Вообще сам угол зрения, позволяющий в фольклорном образе — вполне «земном», реальном, типизированном — обнаружить непривычное, странное, причудливое, ирреальное, то есть некую обширную новую сферу, нередко обозначаемую как гротеск (содержание которой, однако, выходит за рамки этого понятия), — этот угол зрения весьма знаменателен для музыки XX века. А в данном сочинении его можно было бы попытаться объяснить конкретным замыслом. Фалья вспоминал слова композитора о том, что «он не имел намерения создать испанскую музыку, но стремился переложить на музыкальный язык те впечатления, которые пробуждала в нем Испания» (Фалья, 1971, 47). Испания же, видимо, представлялась Дебюсси страной не только конкретно слышимой и наглядно зримой (ср.: Кремлев, 1965, 551), но и в чем-то слегка причудливо-фантастической и загадочной...

Подведем итоги. Мотивы, побудившие Дебюсси обращаться к фольклору Франции, Испании (так же, как и Индонезии и других стран), очевидно, достаточно различны. Объединяющим был, однако, взгляд на народную музыку как на живое, тонкое, гибкое искусство, запечатлевшее не только сильно и резко выраженные эмоции, но и тончайшие их оттенки, не только определенность состояния, но и его неоднозначность, искусство, к которому неприменимы принципы оформления и логического упорядочения, господствовавшие в профессиональной музыке его времени. Стоит особо подчеркнуть, что композитор искал — и находил — в фольклоре то, что было близко его собственным эстетическим устремлениям.

Сказанным в известной мере объясняется то преобразование, которое претерпевает у Дебюсси фольклорный тематизм. Вместо обобщенной и концентрированной мелодии-темы, которая у пред-

шественников Дебюсси обычно играла роль исходного тезиса, возникает тема-комплекс, легко расслаивающийся на элементы, среди которых немелодические столь же насыщены смыслом (вспомним рефренную тему «Иберии»), или же тема-мотив, чье содержание может раскрываться по-разному («Сады под дождем»).

Тип тематизма, о котором идет речь, открывает новые возможности перед композитором: удерживая тематические элементы либо опуская, трансформируя некоторые из них, он может очень гибко, плавно изменять *степень близости* к фольклорным прообразам, сохраняя все же при этом некую «фольклорную ауру», самый дух народного искусства. Так создаются условия для ликвидации «демаркационной линии», по выражению композитора, между своей и народной музыкой, то есть осуществляется на практике тезис, провозглашенный в качестве идеала в одной из критических статей (мы приводили его в предыдущем очерке). А в результате образы, выросшие на основе фольклорного тематизма, органично входят в стиль, отличающийся утонченностью и резко выраженной печатью индивидуального.

Обратимся теперь к другому слагаемому проблемы «композитор и фольклор». Неверно было бы полагать, что главным или наиболее ценным результатом обращения к народной музыке было лишь успешное вовлечение ее в собственный художественный мир, подчинение ее образов, средств выражения собственным замыслам. Как нередко бывает у гениально одаренных художников, «параллельно» — хотя, быть может, не всегда осознанно — решается несколько задач, происходит обновление и языка искусства, и его образной сферы, и самих *принципов* обращения с народной музыкой.

Мы вправе утверждать, что в творчестве Дебюсси начинают формироваться новые, характерные для XX века принципы, полностью развитые позднее Стравинским, Бартоком и другими композиторами. Назовем некоторые из них, суммируя то, что было показано в ходе анализа.

Дебюсси открывает возможность обойтись без подробного *гармонического комментирования* фольклорной мелодии-темы. Традиционный метод дал музыке XIX века выдающиеся художественные образцы, однако к концу века обнаружил тенденцию к превращению в штамп, шаблон, что остро ощущал Дебюсси и о чем писал неоднократно. Кроме того, мощный арсенал гармонических средств, прикладываемый к фольклорной мелодии, перемещал главный интерес с собственно мелодического начала на гармоническое — при всей их органической взаимосвязи и взаимообусловленности. Возникла настоятельная потребность высвободить *мелодическую природу* напева или наигрыша.

Напомним приемы, которыми пользовался композитор, — они займут потом видное место в искусстве последующих мастеров. Мелодическая линия может разворачиваться на фоне одного, удерживаемого аккорда, обеспечивающего ту меру ладогармони-



ческого прояснения мелодии, которую композитор считает достаточной. В зависимости от художественной задачи и свойств самой мелодии гармоническое содержание удерживаемого аккорда варьируется в широчайших пределах: от октавной педали («Вечер в Гренаде») до сложного политонального комплекса («Ворота Альгамбры»).

Другой прием — утолщение мелодической линии аккордами, ведущее к их параллелизму («Сады под дождем»). Здесь опять-таки возникало необычное ладогармоническое и фактурное освещение, при котором именно мелодическое начало выступало на передний план. (Художественную ценность данного способа обращения с мелодией фольклорного типа, быть может, убедительнее всего продемонстрировало «Болеро» Равеля.)

Описываемые явления имеют еще один, не менее важный аспект. Происходивший на рубеже веков и в первые десятилетия XX века радикальный отход от традиционной функциональной мажорно-минорной системы, сопряженный с поисками новых ладогармонических закономерностей, шел, как известно, разными путями. Один из таких путей — политональный и полиладовый, заключавшийся во введении сложных аккордово-мелодических комплексов и наложений линий, слоев фактуры. Знаменательно, однако, что среди *общехудожественных стимулов* к обновлению — а ведь именно новизна эстетических задач влекла к новизне средств — определенной, и притом немаловажную, роль играли *фольклорные* стимулы. Чуткое ощущение специфики всей звуковысотной системы народного музыкального мышления и стремление воссоздать эту специфику средствами темперированного строя профессиональной музыки служило импульсом к таким открытиям Дебюсси (и аналогичным у Равеля, Стравинского, Бартока), как, например, аккордово-мелодически-тембровый комплекс из «Ворот Альгамбры».

Насыщение фона *тематическими* элементами, условность, а порою и невозможность разграничения слоев фактуры на главный и сопровождающий — все эти свойства тематизма Дебюсси, по-видимому, подсказали еще один путь. Его сущность — превращение фольклорной мелодии (даже цитаты!) в фигурацию, почти растворяющуюся в общей ткани («Весенние хороводы», начало) либо создающую особый фон для показа новой мелодии («Иберия», эпизод с ориентальной темой). Композитор нащупывает возможность создания образа, в котором вполне конкретные, достоверные фольклорные элементы как бы *уведены в подтекст*, — возможность, которую в полной мере реализовали Стравинский, Равель и особенно Барток.

Новые принципы трактовки фольклора неразрывно связаны с новым этапом постижения народной музыки (понимания не столько научно-рационального, сколько опережающего его интуитивно-художнического). Дебюсси не только уловил иные образные грани в достаточно разработанном французском фольклоре, но и обращался к еще совершенно не освоенным европейской му-

зыкай фольклорным пластам (например, к глубинным слоям испанской народной музыки, почти не затронутым даже самими испанскими композиторами). Своеобразие самого мироощущения, сказавшееся в непривычности образного строя, связанного, в свою очередь, с системой выразительных средств, остро воспринималось художником и стимулировало поиски адекватных средств отображения. А в результате в произведениях, опиравшихся на фольклор, возникают новые ладогармонические явления, далеко отходящие от традиции, казалось бы, незыблемых канонов периодичности, регулярности и соразмерности пропорций. Произведения эти вводят в европейскую культуру новый музыкальный мир и в то же время способствуют радикальному обновлению разных сторон музыкального искусства, включая и такие кардинальные, как принципы упорядочения времени. Они устремлены в будущее!



Стравинский и русский фольклор — тема, мало разработанная в нашем музыкознании, хотя сейчас уже общепризнанно кардинальное значение народного творчества для сочинений, далеко выходящих за рамки только «русского» периода. Кроме отдельных ценных наблюдений и выводов, содержащихся в монографиях, особенно Б. Асафьева (1977), И. Вершининой (1967), и многих статьях, существуют лишь две специальные работы: небольшая статья Г. Григорьевой (1969) и статья Р. Биркана (1966) о народнопесенных источниках текста «Свадебки».

Среди возможных причин такого положения — свобода обращения композитора с фольклорными элементами и самая смелая, порою парадоксальная их трансформация, что, естественно, затрудняет исследование. Прямых цитат сравнительно немного (хотя известными указаниями в «Диалогах» они не исчерпываются).

Стравинского-композитора отличает великолепное слуховое знание фольклора — и крестьянского традиционного, и современного ему городского, причем не только русского, но и украинского; отличает его и интуитивное постижение важнейших закономерностей народного музыкального мышления. Все это было в свое время проникательно подмечено Асафьевым, а затем подтверждалось новыми фактами в последующих работах. Удачную итоговую характеристику дает М. Друскин: «Действо свадебное и скоморошье, песни величальные и шуточные, игровые, плачи, причеты, культовая псалмодия, кличи, голошения, инструментальные наигрыши, колокольные звоны и т. д. — какое богатство у народа почерпнутых выразительных средств, приемов развития, композиции, звукового оформления!..» (Друскин, 1974, 62).

Когда и как произошло это совершенное постижение фольклора? Действительно ли — как иногда утверждают (см.: там же, 49) — здесь есть нечто загадочное?

Думается, что загадка здесь все же не столь уж велика, если принять во внимание, с одной стороны, масштаб дарования композитора, свойства его памяти, а с другой — известные нам факты его биографии.

Достаточно разнообразные слуховые и зрительные впечатления от народного искусства — и деревенские, и городские, впечатления детства и молодости — суммирует в своей работе В. Смирнов (1970, 14—18). Показательный штрих: в воспоминаниях об услышанном в детские годы Стравинский фиксирует не столько мелодический рисунок, интонации, сколько прежде всего тембр, темп, характер и манеру пения и выкриков (см.: Стравинский, 1963, 38; Стравинский, 1971, 11, 16—17)<sup>1</sup>.

А далее, осознав себя композитором-профессионалом, Стравинский *целенаправленно* изучает народную музыку, чему немало прямых и косвенных свидетельств. Так, например, эскизы к «Весне священной» содержат записи народных мелодий, в том числе и сделанные, видимо, самостоятельно; эти мелодии были использованы (либо предназначались к использованию) при сочинении музыки<sup>2</sup>. Общеизвестны и многократно приводились высказывания композитора в «Хронике» и «Диалогах» о фольклорных текстах. А характеристика сборников народных песен, которыми пользовался Стравинский (Чайковского и Лядова — «превосходные», Римского-Корсакова — «более или менее хороший»), завершается прямым признанием: «Пока я не обращался к народной музыке как к источнику (!), [они] несомненно оказывали на меня влияние» (Стравинский, 1971, 170; курсив мой. — Г. Г.).

Осознавал ли композитор связь своих произведений — хотя бы «русского» периода — с народной музыкой? В вокальных сочинениях на народные тексты он отрицает наличие «фольклорных элементов», а «подлинность» звучания сам Стравинский объясняет способностью воспроизвести «бессознательные „народные“ воспоминания» (там же). Но вот замечание о балете, созданном в 1927—1928 годах: «В „Аполлоне“ я пытался открыть мелос, *независимый* от фольклора» (там же, 187; курсив мой. — Г. Г.). Не следует ли отсюда, что в мелосе предшествовавших сочинений такая зависимость существует и что она очевидна самому творцу?

Сегодня уже ясно, сколь многогранно использовал Стравинский народное творчество при создании самых разнообразных произведений. Достаточно сравнить хотя бы «Русскую» из «Петрушки» и «Тайные игры» из «Весны священной», плачи из «Свадебки» и пасторальные наигрыши в «Симфониях духовых». Наблюдения и догадки о роли фольклора в сочинениях неоклассицистского и позднего периодов содержатся в работах многих оте-

<sup>1</sup> Впоследствии тембр народного инструмента может послужить одним из самостоятельных стимулов творчества. Вспомним: «„Байка“ была также внушена мне гусями...», «звук гусель восхитительно живой и яркий» (Стравинский, 1971, 162—163).

<sup>2</sup> Еще один факт того же плана (пусть мелкий) — опубликованная в издании «Диалогов» фотография: «Стравинский записывает напев лирика (Усти-луг, 1907—1908 гг.)».



чественных авторов, писавших о Стравинском, начиная с Асафьева.

Прямое, непосредственное освоение фольклора (а не только «книжное», по сборникам, его изучение) дало композитору главное: он слышит и трактует народную музыку как *живую*, естественную, *остросовременную* речь, способную отразить мироощущение человека XX века — независимо от удаленности во времени темы и сюжета. У него начисто отсутствует по отношению к народному творчеству малейший оттенок романтического «священного трепета», у него нет даже отдаленного намерения идеализации фольклора в духе прошлого века, не существуют какие-либо установленные традицией ограничения и запреты. Наоборот, свободно сплавляя, смешивая и трансформируя фольклорные элементы, Стравинский особенно охотно опирается именно на «нестройность» и угловатость этой музыкальной речи (в сравнении с традиционной «культурной музыкой»), на ее фоническую резкость, порою пронзительность звучания. Все это — черты, действительно присущие фольклору (пусть народная музыка определяется не только ими), но нивелировавшиеся до тех пор в профессиональном искусстве. Точно так же и в словесных текстах своих вокальных сочинений композитор оставляет в неприкосновенности все «неправильности» народной лексики и стиля.

Фольклорный тематизм Стравинского (собственные темы, выращенные из фольклорных элементов, иногда — из подлинных народных мелодий или фраз) отличается неповторимой характерностью и узнается сразу же, с первых звуков. Однако характерность возникает за счет ритмического оформления, тембра, артикуляции, *произнесения* звука в широком смысле слова, а также фактурно-гармонического изложения, всегда далекого от функционально ясного благозвучия, — и в меньшей степени благодаря индивидуально своеобразию самого мелодического рисунка, мелодического облика тем. Если мы вспомним — для сравнения — извлеченную композиторами XIX века из фольклора мелодическую сокровищницу, то придем к выводу: в мелодико-интонационном плане Стравинский опирается на *типовое*, а не *художественно-уникальное*. Попевки, фразы, мелодические обороты, на которых строит композитор свои фольклорные темы, были в обиходе и вполне могли быть использованы (а нередко действительно использовались, как будет показано в дальнейшем) композиторами-предшественниками, хотя звучат они совсем иначе, «по-стравински».

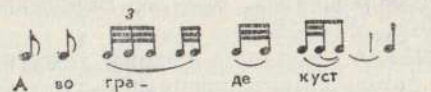
Принцип, о котором идет речь, если понимать его широко, свойствен и самому фольклору. Фольклористы неоднократно отмечали общность типичных попевок, мелодических оборотов для разных жанров и в то же время фиксировали различия, вызываемые текстом, условиями и способом исполнения. (См., например: Ф. Рубцов, 1962, 33, 45; Ф. Рубцов, 1973, 100; В. Гошовский, 1971, 74.) Напомним, что в фольклоре художественное воздействие оказывают не только мелодико-интонационные средства

(имеется в виду интонация в тесном смысле слова) — здесь большая, сравнительно с профессиональным искусством, роль принадлежит обстановке, практическому назначению, тексту (в частности, отклонениям от принятой акцентуации), исполнительской манере. И композиторы XX века (а Стравинский — одним из первых) начинают постигать и осваивать эти стороны народного творчества.

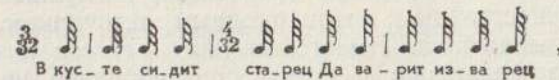
Есть еще одна особенность, отличающая композитора от предшественников: фольклорным темам Стравинского не свойственно так называемое «широкое дыхание», возникающее благодаря постепенному разворачиванию мелодии и выявлению ее интонационных ресурсов, слитности составляющих мелодию звеньев, длительному выпеванию опорных звуков. Даже в самых певучих по характеру мелодиях (например, в упомянутых «Тайных играх» из «Весны»), в протяженных темах (наподобие второго пасторального эпизода в «Симфониях духовых») высока степень мотивной расчлененности, большую роль играет фактор повторности; впечатление же плавно льющейся линии во многом обязано тембру и способу исполнения<sup>3</sup>.

Эстетическая оценка всего сделанного Стравинским в области фольклора очень постепенно менялась в сторону признания даже на протяжении последних десятилетий. И это в какой-то мере закономерно. Ведь с точки зрения *классического наследия*, исходя из испытанных методов, давших столько истинных шедевров, композитора легко упрекнуть во многих грехах, более того, с этой точки зрения можно констатировать немалые потери. Однако спросим себя, а были бы возможны — без принципиально новаторской устремленности, без специфической способности слышать в фольклоре иное — те огромные художественные завоевания, которые связываются с именем Стравинского? В том же, что композитор открыл в фольклоре и образно-содержатель-

<sup>3</sup> Проиллюстрируем одним лишь примером активность композитора в использовании этого последнего средства. В песне «Старец и Заяц» из «Прибаутки» мелодия первой части выдержана в характере заклинания плачeveго типа и соответственно исполняется legato со свободным распевом слогов



Однако в третьем проведении неожиданно (прибаутка — шутка, игра в толковании автора) мелодия выравнивается метроритмически и, главное, исполняется staccato



что сразу же меняет ее жанровый облик: скороговорка-потешка. Мы еще столкнемся с использованием подобного приема.



ные пласты, и принципы музыкального мышления, неведомые до него профессиональной музыке, и тем самым обогатил ее возможности, сейчас как будто уже мало кто сомневается.

Не стремясь к всестороннему охвату проблем, связанных с темой «Стравинский и народное искусство» (что потребовало бы специального фундаментального исследования), постараемся проследить характерные для композитора методы подхода к фольклору — на примере всего лишь нескольких произведений. Выбор самих примеров и особенно угла их рассмотрения обусловлен аспектами, не получившими достаточного освещения в литературе.

### «Весна священная»

Речевое начало: драматургия и особенности звукоизвлечения.

Принципы формирования фольклорного тематизма.

«Открытая» тема. Тема-остинато.

«Весна священная» — последний из «русских» балетов Стравинского, завершающий в этом смысле определенный этап, и в то же время произведение, открывающее новые горизонты, в том числе и в русском народном творчестве. «Весне священной» посвящена обширная литература — начиная от развернутых рецензий Н. Мясковского и В. Каратыгина, написанных в 1914 году, и кончая специальными статьями в сборниках последних лет. Балет принадлежит к числу наиболее изученных произведений Стравинского; можно считать устоявшейся его художественную трактовку.

В музыке балета обычно выделяют три образные сферы: девичью, мягко-лирическую, в которой преобладающую роль играет мелодическая линия; активно-энергичную мужскую, где отмечается иррегулярность метроритма и гармоническая жесткость, «глубистость» (Асафьев); таинственно-колдовскую, ритуальную, создаваемую размеренной регулярностью ритма и арханчностью попевок (см.: Асафьев, 1977, 42—71; Вершинина, 1967, 176—186; Ярустовский, 1973, 181—182).

Немало внимания уделяется связям тематизма «Весны» с календарными и хороводными песнями — связям интонаций, попевок, ладовых оборотов; приводятся некоторые предположительные фольклорные прообразы.

Думается, однако, что кроме ладомелодической существует еще одна сторона народного творчества, послужившая Стравинскому и существенным интонационным источником, и важным средством выражения. Имеется в виду *речевое начало*, заимствованное из фольклора и богато, разнообразно претворенное в инструментальной музыке.

«Весна священная» представляет также интерес в совершенно особом аспекте. Публикация рукописных эскизов (Stravinsky,

1969) сделала возможными наблюдения над творческим процессом, сделала, в частности, реальными попытки раскрыть таинственный пока еще метод обращения Стравинского с фольклорным первоисточником.

В фольклоре многих народов, в том числе и русского, немаловажное место занимают различные промежуточные формы между пением и речью. Роль этих форм, не имеющих, насколько нам известно, общепринятого наименования, особенно велика в древнейших жанрах. Суммируем некоторые факты.

На одном полюсе находится интенсивнейшее пение на грани крика, а также отдельные возгласы, восклицания. Фольклористы наблюдали подобную манеру преподнесения колядок, масленичных песен, веснянок, некоторых жнивных и ряда других жанров; напомним о характерных возгласах — «гуканьях» («гуканках») в весенних, а также летних песнях, где высота возгласов нередко нотруется очень приблизительно («на неопределенные интервалы от квинты до септими»), как заметил однажды по конкретному поводу К. Квитка).

На другом полюсе — скороговорка либо размеренная речь, скандирование, обычно в более или менее определенном ритме (ритме стиха), нередко с фиксированным интонационным рисунком, но скорее речевым, чем напевным, и колеблющимся в широкой зоне. Такая манера встречается в тех же колядках, таусенях, новогодних «засевных» песнях, различных припевах, в частности весенних, некоторых духовных стихах и т. д.

Названные нами промежуточные между пением и речью формы сравнительно мало изучены. Во-первых, из-за того, что им до последнего времени не уделялось должного внимания, а потому, в частности, не разработана соответствующая система записи; во-вторых — так как они неразрывно связаны со старинными обрядами, а ведь наши представления об этих обрядах неизмеримо беднее представлений о «музыке» в них (в привычном смысле слова), то есть о самих напевах обрядовых песен, на что обращал в свое время внимание К. Квитка (кстати, использовавший новые для своего времени способы фиксации обстановки, манеры исполнения и звукоизвлечения; см.: Квитка, 1971, 76—77, 88, 264, 265, 267 и др.). Наблюдения фольклористов подтверждают высказанное Квиткой соображение о том, что «вне обряда песня чаще всего исполняется в ином темпе, на ином уровне громкости и в связи с этим иным способом звукоизвлечения» (там же, 78) <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ф. Рубцов отмечал даже изменения ладового облика одной и той же песни: «Возвращаясь с поля, обычно — группой, жнеи „кричали“... песни, сопровождая их характерным „гуканием“, а терцию — являющуюся „зерном“ напева, — интонируя либо как большую, либо как „нейтральную“. Работая же порознь, в поле или дома, эти же песни женщины напевали вполголоса, без всякого „гукания“, интонируя терцию как малую. Различие в характере исполнения од-



В интересующем нас аспекте укажем еще на один компонент обряда — *словесную формулу*, развернутую фразу или заклинание, повеление и т. п., наделявшиеся когда-то магическим ритуальным смыслом. Известен, например, дожиночный обычай катания по полю с заклятием на возврат силы, при этом кричат или говорят строго определенную фразу, слегка варьирующуюся в разных местностях (см.: Кулаковский, 1965, 145; Земцовский, 1970, 44—45). Л. Кулаковский (1965, 24) описал выросшее из обряда народное театральное действо «Кострома», в котором словесная формула «Во имя овса и сена и святого Хоботья, аминь!» знаменует завершение его основной, диалогической части и переход к пляске. Ограничимся этими примерами, хотя их количество легко можно было бы умножить (скажем, обратившись к свадебному обряду).

Теперь, учитывая совершенный нами краткий экскурс в фольклор, вновь вслушаемся в *музыку* «Весны священной», отвлекаясь от возможных, но отнюдь не обязательных, ее зрительно-сценических истолкований (сегодня, думается, общепризнанно ее самостоятельное, самоценное художественное значение). Мы услышим в ней разнообразнейшие виды инструментально претворенной речи (точнее, как уже говорилось, промежуточных форм между пением и речью) — мерно-«заговорной», заклинаяще-экстатической, провозглашающей, повелительно-грозных выкриков и приказов, порою круто меняющих ход событий. *Речевое начало* как раз и представляет собою слой, *открытый* Стравинским в русском фольклоре и до него мало привлекавший внимание композиторов<sup>5</sup>. Вполне закономерен вопрос: а в какой мере действительно известна была Стравинскому эта сторона народного творчества, знал ли он все то, что знаем мы сегодня? Исчерпывающий ответ вряд ли возможен ввиду недостатка имеющихся сведений.

Однако не забудем о реконструирующей способности гения (мы уже касались этого момента), о даре интуитивного постижения тайн народного творчества задолго до их теоретического осознания. Стравинский, по-видимому, дополнял непосредственные впечатления (см.: Ярустовский, 1973, 173) теми представлениями о первобытном обряде, ритуале, ритуальной игре, которые у него сложились, быть может, в ходе сотрудничества с Н. Рерихом. С другой стороны, бесспорными свидетельствами могут служить вокальные сочинения, в которых композитор отнюдь не ограничивался пением в традиционном смысле слова.

них и тех же песен в данном случае объясняется изменением их бытовой функции. При возвращении с поля песни исполнялись как *исконно обрядовые*, дома и во время жатвы — как *лирические*» (Рубцов, 1971, 34; курсив мой. — Г. Г.). Факты подобного рода наиболее полно представлены в монографии И. Земцовского (1975, 15, 49, 66, 80 и т. д.).

<sup>5</sup> Один из опытов претворения речевого в инструментальной (и вокальной) русской музыке XIX века — пятидольное речевое сказывание-остинато, которое мы анализировали во II очерке.

Вспомним, к примеру, хоровой рефрен 2-й картины «Свадебки» (пример 54а) — заклинательную попевку, «полупричет-полубормотание» (Асафьев), и сравним ее с темой, выступающей порозному в разных местах I части «Весны» (пример 54б) — но именно в том ее звучании, которое она обретает в «Весенних хороводах» благодаря тембру фаготов и специфической артикуляции:

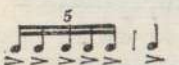
Вспомним далее ритмизованную речь-скороговорку дружки (с указанием интонационных повышений и понижений), чередующуюся с напевной речью и декламационными же хоровыми репликами в финале «Свадебки» (цифра 125). Содержание — обрядовое обращение к отцу. Или шуточную речитацию-скороговорку на одном звуке («сём, сём, сём, пересём...») в финале «Байки» (цифра 85).

А такой важный момент свадебного обряда, как «обосание постели», знаменует повелительным возгласом дружки: «Пойте песни!» (ритмизованная речь, подчеркнутая ударами тамбурина, — 1 такт до цифры 114). Драматургическое значение этой реплики выявляется впервые экспонируемой после нее итоговой темой «звонов» финала (в хоровой партии).




Стравинский необычайно изобретателен в воплощении аналогичных моментов в инструментальной музыке: роль «повелевающего», «запрещающего» или «магического» слова выполняют чисто музыкальные средства — мотив, вторгающийся в музыкальную ткань со своим индивидуальным ритмом, тембром, артикуляцией.

Обратимся к примерам. Декламационного характера фразы или краткие попевки, звучащие напряженно, мощно и властно, наподобие мужских массовых провозглашений либо призывов (медь, *f* и *marcato*, чеканящее каждый звук), накладываются на уже установившийся — и совсем иной — пульс музыки, перебивая или подхлестывая его. Таковы в «Весне священной» цифры 115 и 116 в «Величании избранной», первый эпизод «Великой священной пляски», цифра 151 (знаменитый шестизвучный мотив


, скандируемый тромбонами и перенимаемый

другими инструментами), в «Симфониях духовых» — речевая фраза, врывающаяся в пасторальные наигрыши (цифры 21 и 23).

К концу «Игры умыкания» краткие резкие аккорды *tutti sf*, пресекающие стремительный бег восьмых, несут совершенно определенный смысл — это запреты, звучащие как возгласы «Нет!», «Нет-нет!» (в последнем случае даже с типично речевым

интонационным понижением: .

Порою же вторгающийся мотив явно выступает в роли словесной формулы, «заветного слова», управляющего ритуальным действием, отграничивающего одну его часть от другой. Таковы зычный глас, обрывающийся заговорное бормотание в «Весенних гаданиях» (2 т. до цифры 22), тяжеловесная хоровая реплика

, останавливающая четкий ритм «Игры двух горо-

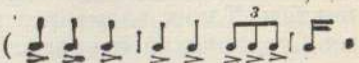
дов» (4 т. до цифры 59), трехзвучный клич басов, вводящий в речитацию «Взывания к праотцам» (цифры 121, 122 и далее). В «Симфониях духовых» это скандируемая в тишине медью ре-

чевая фраза  (цифра 44), задаю-

щая ритм последующей пляски — последнего раздела произведения.

Воплощение тех или иных форм речи можно найти в отдельных моментах сочинений, предшествующих «Весне священной». Таковы выкликания «балаганного дела» из 1-й картины «Петрушки» (цифры 7 и 17, см. пример 57 на с. 152), отмеченное И. Вершининой (1967, 204) площадное «балагурство козы со

свиньей» в сцене ряженых из 4-й картины (цифра 121)<sup>6</sup>. И даже в «Жар-птице» — в первом разделе «Поганого пляса», когда просто вдалбливаемая унисонная трехзвучная формула выра-

стает напоследок в развернутую реплику (.

цифра 145). Но именно в «Весне» речевое начало становится чертой стиля, проникая в драматургию отдельных номеров, и сообщает особую действенность тому типу *картинного симфонизма*, который создает Стравинский. Ибо речь — вспомним вновь наш фольклорный экскурс — является здесь неотъемлемым компонентом происходящего, свершающегося...

Мы вправе утверждать, что трех-, а чаще четырех-, пяти- и шестизвучные мотивы медных — именно в качестве кратких «речевых» реплик провозглашающего, повелительного или саркастического характера — становятся после открытий Стравинского постоянными «словами» русской (и не только русской) музыкальной лексики. Причем их семантика в музыке XX века столь же общепонятна, как, скажем, семантика фанфарных триольных фигур в качестве атрибута марша или батальной сцены — в музыке XVIII—XIX веков.

Проблема тематизма «Весны священной» имеет два аспекта: *источники* заимствования интонационного материала и *способы* его использования. Рассмотрим их поочередно.

Изучение доступных нам сведений приводит к выводу об исключительной *широте* интонационных источников, к которым обращался Стравинский, — широте и временной, и географической. Едва ли не всеядность композитора заставляет даже усомниться порою в том, существовали ли для него критерии качества, эстетической ценности заимствуемого, и во всяком случае признать, что критерии эти допускали очень многое из того, что было бы безусловно отвергнуто его предшественниками. С нашей точки зрения, Стравинский был убежден в значимости всего того, что звучит сегодня в окружающем мире, а свойственный ему метод отличался столь высоким уровнем переработки заимствуемого, что позволял ему извлекать необходимый смысл из *любого* находившегося в «поле» его слуха материала. Попробуем обосновать высказанные соображения.

Общеупотребителен и, казалось бы, самоочевиден тезис о древности, архаичности использованных в музыке «Весны священной» интонаций, ладовых конструкций. Разберемся, однако, в вопросе трезво и без предвзятости.

<sup>6</sup> И. Вершинина, быть может, впервые в литературе обращает внимание на близость инструментальных интонаций Стравинского характеристической человеческой речи — не связывая, правда, эту черту стиля с фольклорными воздействиями.







586 [Sostenuto e pesante  $\text{♩} = 80$ ]

Отдельные интонационные элементы этих тем можно встретить в колядках, подблюдных, хороводных<sup>8</sup>, хотя конкретный, пусть отдаленный, прототип в русской песенности нам найти не удалось, несмотря на настойчивые поиски.

Гораздо большая близость — к одной из разновидностей весенних девичьих игр-хороводов, популярной в некоторых областях Правобережной Украины. Обратим внимание на двутактовую структуру мотива, настойчивый звуковой повтор в первом такте, дробление сильной доли, с интонационным восхождением — во втором<sup>9</sup>:

59а Помірно «Подольночка»

<sup>8</sup> Таково, например, размеренное движение с четким выпеванием-выговариванием при нешироком диапазоне (хотя нет прямого интонационного подобия рассматриваемой теме), особенно заметное в заключительных, нередко ритуальных, словах, вроде

Дай бо же или Та-у-сень, та-у-сень.

Оно встречается в некоторых типах колядок, таусеней и т. п. (см.: Рубцов, 1973, 63, Рубцов, 1971, № 10, 11; Гошовский, 1971, 92—93). Отметим, однако, господство мажорного наклонения почти во всех упомянутых образцах.

<sup>9</sup> Примеры заимствованы из изд.: Ігри та пісні. — Київ, 1963. Записаны в Тернопольской области; последний образец опубликован еще О. Кольбергом (1890).

59б Помірно «Питається мати дочки»

Вполне возможно, что Стравинский, регулярно приезжавший в Устилуг (ныне Волынская область) задолго до сочинения «Весны», видел и слышал подобный хоровод-игру.

Но вот еще одно, на первый взгляд, неожиданное совпадение: начальный ритм плясовой песни «А снег тает» (по И. Вершининой — шуточная песня «Не лед трещит, не комар пищит»), особенно в том виде, в каком песня использована в 4-й картине

«Петрушки»: Стравинский не-

сколько замедляет темп (Moderato) и с особым «шиком» разворачивает энергичное скандирование исходного звука — прежде всего в начале «Танца кучеров и конюхов». Эта ритмоинтонационная формула, гораздо более динамичная, чем те, на которых строятся старинные календарные песни, осознается Стравинским как средство воплощения активного массового движения (танец, шествие) уже при сочинении «Петрушки». Доказательством может служить ритмический облик, который композитор придает старинной волоческой песне «Далалынь, далалынь» в 1-й карти-

не балета: и т.д.

А потому естественно предположить, что формула «скандирования с последующей интонационной раскачкой» послужила Стравинскому одной из фольклорных моделей шествия-хоровода из «Весны» — при всей, казалось бы, ритуальной архаичности его характера, о чем еще пойдет речь.

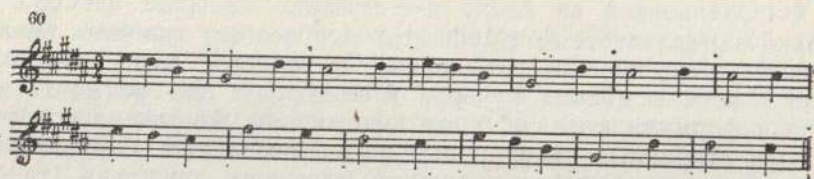
Напомним, далее, общеизвестный факт: знаменитая вступительная тема фагота — казалось бы, столь национально-почвенная и изначально «наигрышная», свирельная, пасторальная — выведена Стравинским из литовской (видимо, свадебной) песни. И еще одно наблюдение того же порядка: вихревые взлеты струнных — эти неотъемлемые слагаемые грандиозного финала 1-й картины («Выплясывание земли») — интонационно далеки от русского фольклора и используют характерную для украинской песенности попевку.



Таким образом, мы убеждаемся в том, что интонационный строительный материал «Весны священной» отнюдь не был стерильно ограничен лишь археологически-древним и исконно-руским. Композитор использовал все, что было живым и звучащим в его время (в том числе, разумеется, и древнейшие, сохранившие свою жизнеспособность, пласты фольклора<sup>10</sup>), — лишь бы только используемое усиливало художественное воздействие создаваемых им образов. Такой принцип подхода и обеспечил «картинам языческой Руси» (как назвал свой балет Стравинский) *современность* звучания.

Но ведь перед композитором стояла задача воспроизведения образов именно этой «языческой Руси», воссоздания самого духа древней обрядовости — задача, которую отнюдь не облегчала принципиальная широта интонационных источников. И здесь мы подходим к другому аспекту тематизма «Весны священной» — к проблеме переработки заимствуемого материала. Покажем на отдельных примерах метод, которым пользовался здесь Стравинский.

Фольклорный прообраз темы Вступления — литовская мелодия — приведен в издании «Диалогов» (Стравинский, 1971, 364):



Сравним его с темой композитора:



<sup>10</sup> В качестве одного из возможных прообразов темы «Игры умыкания» (пример 56а) упоминались выкрики разносчиков и торговцев. Как свидетельствуют записи, опубликованные в «Трудах музыкально-этнографической комиссии» (Москва, 1906, 1911), многие выкрики базируются на квартовом сопряжении тонов. Но такое сопряжение как раз и характерно для первичных ладовых систем. Стравинский, кстати, использует подобные квартовые и квинтовые призывы-сигналы в качестве самостоятельных контрапунктирующих голосов в той же «Игре умыкания» (цифры 40, 44; см. также пример 68г), то есть опять-таки улавливает связь древнейшего с современным.



Композитор сохраняет, казалось бы, почти неизменными и мелодический рисунок, и репризную форму целого, и ладовые устои. Но радикальное преобразование ритма (звуки продлеваются, укорачиваются, объединяются в новые группы), точно найденные тембр и регистр, обильная мелизматика — все это приводит к *жанровой трансформации*: печальная *песня* превращается в созерцательно-спокойный, слегка импровизационный *наигрыш*.

Весьма показательны происходящие при этом композиционные изменения: замкнутая песенная структура обретает вид исходного мотива с его последующими вариантами и отсутствующим замыканием<sup>11</sup>. Подобные «мотивные извлечения» из народной мелодии, так же как и превращение ее в компонент многоголосной ткани (пример 61, такты 5—6), встречались уже у Дебюсси; они будут вообще характерны для мастеров XX века.

В процессе переработки разнородного фольклорного материала тембры, артикуляция, а еще более *ладогармонические* усложнения по вертикали играют ведущую роль в арсенале приемов воссоздания ритуального начала, арханки, стихийной силы.

Выше уже говорилось о мелодическом сходстве тем вступления к 1-й картине «Петрушки» и «Игры умыкания» (пример 56а, б). Но укажем еще и на различие, впрочем, вполне естественное: там — беспечность площадного веселья, здесь — тревожная напряженность, «игра» как противоборство сталкивающихся сил. А потому сходные мелодии, обобщившие интонации возгласов и призывов, помещаются в совсем несходные ладогармонические условия: незатейливые, опирающиеся на тонику «переборы» и — многотерцовый тремолирующий аккорд с уменьшенной октавой, резко диссонирующий тональным опорам мелодии ( $d^3-a^2$ ). Жесткая, пронзительная тембровая окраска мелодии и гулкие, будо-

<sup>11</sup> И. Вершинина (1967, 149) пишет, что в основе темы лежит краткий мотив, вырастающий «в протяженную мелодическую фразу». Здесь следует лишь добавить, что перед нами уже *результат* творческого вмешательства автора, предварительно как бы сжавшего протяженный напев до размеров мотива.



ражащие синкопы ударных усиливают во втором случае эффект дикости, варварской стихийной силы.

В упоминавшемся хороводе-шествии Стравинский, опираясь на краткую мелодию-тему и почти не меняя ее по существу (некая извлеченная из фольклора мелодическая формула), воспроизводит совершенно определенный фольклорный жанр в двух его разновидностях: «Пляска щеголих» и «Вешние хороводы» отражают как бы разные типы обрядовости.

Среди описанных фольклористами многообразных обрядовых шествий-хороводов заметное место принадлежит виду, отличающемуся праздничной приподнятостью, где дружное артельное пение было особенно интенсивным (порою на грани крика) и нередко сопровождалось приплясыванием. Подобные шествия разворачивались, видимо, при колядных и масленичных обходах дворов (см.: Земцовский, 1970), а также в некоторых весенних хороводах-играх и танцах (см.: Руднева, 1975). Образ такого плана и создает Стравинский: плотные аккорды квартета труб, ритмически выделяясь из более дробного окружения, передают и размеренную поступь (не одиночки, а группы!), и сопутствующее ей мужское, «деревенское», «неакадемическое» пение (см.: пример 58 а). Тембровое выделение дублирующих мелодию терцкварт-аккордов, не колебля ясной тональной настройки (Es-dur, сменяющийся перед вступлением труб одноименным минором), тем не менее снимает минорность колорита, а вводимые далее звонкие удары треугольника и антильских тарелочек добавляют праздничный штрих в звуковую картину.

При вторичном появлении той же темы композитор придает шествию характер некоего ритуального действия. Отсюда — более замедленный темп, иной, более степенный ритм шага (изменившаяся сопровождение)<sup>12</sup>; длительная подготовка, «сборы», «настройка» перед собственно движением (многократный повтор начальной интонации, как бы вступительное выкликание и топтание на месте — см. пример 58 б). Однако главное средство — накопление *диссонантности*, достигающей предела в кульминации (аккордовое противодвижение труб и гобоев вводит самостоятельный остродиссонирующий пласт), что вместе с вычленением восходящей попевок передает заклинательную иступленность:

62 [Sostenuto e pesante]

<sup>12</sup> Исследователи указывают на замедленность, сдержанность, обрядовую строгость традиционных, наиболее древних праздничных танков (Руднева, 1975).

Прием дробления и вычленения, казалось бы, имеющий за собою вековую традицию в профессиональной музыке, в данном контексте обнаруживает свою близость к фольклорным истокам. Мы имеем в виду то *игровое начало* (игра как часть обряда, как форма его свершения), которое нередко проявляется через *сжатие времени*, убыстрение «операций», событий, что, в свою очередь, реализуется в народной мелодике с помощью дробления исходного мотива, часто с ускорением; вспомним образцы украинской игровой песни (пример 59а, б — переход от двутакта к одноктаку). Разумеется, рискованно было бы утверждать, что Стравинский заимствует данный прием из фольклора (кстати, он и использует его радикальнее, не останавливаясь даже перед структурной деформацией — см. пример 62, такт 4). Однако полностью игнорировать возможные фольклорные параллели тоже вряд ли целесообразно.

Возвращаясь к сравнению двух разновидностей хоровода-шествия, отметим характерную для стиля деталь: различие содержания, эмоционального тона влечет за собою (вспомним о фольклорных обычаях исполнения календарных жанров) как бы различную манеру подачи текста, в первом случае — более декламационно-речевую, во втором — более напевную. Отсюда — четкое, раздельное преподнесение каждого звука в «Пляске щеголих», связность, распевы — в «Вешних хороводах», что особенно заметно в интонации дробления-раскачки (сравним 3-й и 6-й такты примера 58 а с 4-м и 6-м тактами примера 58 б). Этому различию способствует и подбор тембров: в «Пляске щеголих» — трубы, в «Вешних хороводах» — струнные и валторны, столь приспособленные для льющихся переходов из звука в звук.

Тембр и способ звукоизвлечения не менее, чем интонационный профиль, важны для Стравинского в ходе поисков окончательного вида темы и ее фольклорного жанрового облика. Мы можем убедиться в этом на примере «Действа старцев», сравнив партитуру с рукописными эскизами.

Тема «Действа» выдержана в характере провозглашения с оттенком утверждающе-повелительным, причем по мере развертывания формы (большая волна с огромным подъемом и кратким спадом) непреклонность, властность нарастают. Приведем



исходный (пример 63) и кульминационный (пример 64) варианты:

63 [Lento]  
 132 Tr-be con sord.  
 mf marc.

64

139

Семантика утверждения в разных его оттенках во многом связана с начальным поступенным нисхождением по эолийскому тетраходу<sup>13</sup> (показано скобкой); поступенность подчеркнута небольшим откатом-размахом перед третьим звуком (отмечено пунктиром). А потому в кульминации гигантскому увеличению громкости и физической мощи, особо звучному способу игры (*pavillon en l'air* вместо *con sordini*), возросшему уровню диссонантности сопутствует мелодический вариант, в котором утверждающая попевка звучит четырехкратно.

<sup>13</sup> Напомним о всеобъемлющей роли эолийского тетрахода для тем «Весны» (пример 55).

Вряд ли мы найдем прямой фольклорный прообраз подобной темы, даже в ее исходном варианте: уж очень велика в ней концентрация выразительности. Можно лишь гипотетически предполагать ориентацию композитора на жанр веснянок, имея в виду общий призывный, иногда повелительный характер и интенсивную манеру пения, порою близкую крику. Приведем все же один образец — рязанскую веснянку в записи И. Земцовского (1975, 98):

65 «Лето, лето, поди сюда» // Хор

Одна  
 Ле - то, ле - то, по - ди сю - да, а  
 ты, зи - ма, сту - пай на мо - ря. На - до -  
 - е - ла ты, на - до - ку - чи - ла.

Поиски темы Стравинский начинает издалека: ее первый одногласный набросок на с. 66 эскизной тетради (см. пример 68и на с. 165) уходит корнями в достаточно широкую жанровую сферу лирики. Мерное начальное колыхание может быть расценено как признак колыбельной, а общее интонационное содержание столь же правомерно вызывает параллели со старинной свадебной песней (Земцовский, 1967а, № 74):

66 ♩ = 65 «Эй, пойду-выйду посижу»

Эй, пойду-вы-йду, по-си-жу, ай, ту-да,сю-да по-гля-жу.

Последующие эскизы показывают, как протекал процесс творчества: пробы идут в разных направлениях, в том числе и, казалось бы, в далеком от конечного. Так, второй набросок темы (эскизы, с. 78 — пример 67а) придает ей вид легкого наигрыша солирующего гобоя (!); но на той же странице — иная одноклассовая проба уже с пометкой «2 Tromboni». Следующий этап — тема почти в полном виде, с сопровождающими голосами; видно, как Стравинский озабочен «укладкой» неквадратной мелодии в рамки тактовых черт: показательны исправления в записи (эскизы, с. 79 — пример 67б; ради экономии места выписываем лишь мелодическую строку). Далее тема, видимо, осознается как веселая, грузная, и мелодия переносится в бас (с. 80).

Заметим, однако, что во всех набросках тема начинается с квартового колыхания. А затем — как будто шаг в сторону от



цели: равномерно-игровой вариант, дробный ритм которого так и не пригодится композитору; но восходящая интонация отсечена, и потому возникает именно та утверждающая попевка, которая окажется потом единственно необходимой<sup>14</sup> (эскизы, с. 81 — пример 67в; тоже приводится одна строка):

И последний этап, уже не отраженный в эскизах. Утверждающая попевка осознается в качестве обязательного начала темы во всех проведениях, а тем самым — параллельно с подбором тембров (вспомним хотя бы унисон трех засурдиненных труб) и гармонической вертикали — окончательно уточняется жанр: не мягкое колыхание колыбельного напева (примеры 68и и 67б), не задорная дробность наигрыша (примеры 67а и 67в), а непреклонная поступенность, воссоздающая характер обрядового провозглашения, повеления (ритм и фактура шествия также разрабатываются в эскизах<sup>15</sup>).

<sup>14</sup> Можно предположить, что искомый вариант как бы брезжит в глубинах подсознания: он постепенно кристаллизуется из случайно найденных, а затем словно брошенных деталей. Так, например, интонация отката-размаха — существенный элемент утверждающей попевки — нащупывается композитором во втором наброске (интонация *h-cis-h* в примерах 67а и 67в), но «подхватывается» она лишь спустя несколько страниц, после множества проб, в которых она отсутствует.

<sup>15</sup> Одно из исполнительских указаний композитора раскрывает его представление о характере мелодии: «Я не люблю, когда это место (упоминавшиеся трубы в цифре 132, первое проведение темы — пример 63. — Г.Г.) играют *legato*, даже несмотря на то, что оно так напечатано» (Стравинский, 1973, 91). Вновь напомним о роли речевого начала, проявляющегося — в частности, через отчетливость артикуляции — в темах разного плана.

Сравнение эскизов с партитурой позволяет сделать еще один важный предварительный вывод (мы подтвердим его последующими анализами). Различные метроритмические «примерки» темы в процессе ее создания, сжатие и растяжение составляющих ее мотивов — все это далеко не только поиски окончательного, «готового» вида, как это могло бы быть у композитора XIX века. Эти пробы помогают создать такую тему, в которой краткость, афористичность, даже формульность сочетается с незакрепленностью, нестабильностью общей структуры и интонационных деталей. Потому тема и может существовать в трех равноправных, близких, но далеко не идентичных вариантах-проведениях (цифры 132, 134, 138). Сравнивая исходный и кульминационный варианты (примеры 64а и 64б), мы легко обнаруживаем различия — не только в характере выразительности, но и, к примеру, в общей протяженности (12 и 16 четвертей).

Перед нами отнюдь не уникальный случай, а, наоборот, явление чрезвычайно типичное, норма стиля, проявляющаяся в самых разных темах, вплоть до тем формульного типа. Кроме только что приведенного образца напомним о хороводе-шествии, где изменения осуществляются простейшим из используемых приемов — *усечением* начального скандирования: в «Пляске щеголих» первое изложение темы (пример 58а) длится 6 тактов, второе — 5 тактов, третье — 3 такта; то же — в «Вешних хороводах».

Итак, мы убеждаемся в многосторонности и активности переработки исходного мелодического материала, в особой роли, которую — в сравнении с музыкой XIX века — здесь играют ладогармонические средства, тембр и способ исполнения, хотя для Стравинского важны и интонационные детали, и структура, и метроритмическое оформление. Разумеется, заманчиво было бы увидеть последовательный ход работы над народной мелодией; ведь прямые фольклорные прообразы рассмотренных тем неизвестны, а во Вступлении мы располагаем народным напевом и конечным результатом (примеры 60 и 61). И такую возможность нам предоставляет эскизная тетрадь «Весны священной».

Среди разнохарактерных набросков, фиксирующих последования аккордов, виды фактуры, контрапунктические сочетания, ритмические фигуры, встречаются и чисто мелодические — записанные без сопровождения, почти всегда (за исключением одного случая) однопольно, на специально для них вычерченной нотной строке, часто с ограничивающим знаком окончания (||). Это исходные мелодические образы, вехи в процессе сочинения. Выпишем их в порядке появления в тетради (в кавычках — названия, данные Стравинским мелодии или странице, на которой она находится; в скобках — номера страниц) — см. с. 164—165.

Связи приведенных мелодий с фольклором, по всей видимости, различны. Часть из них — бесспорно — авторские темы, которые можно назвать, пользуясь предложенной терминологией, фольклорными; они являют собою результат уже проделанной в сознании работы над фольклорными элементами, первое приближение



68а «Запевание хороводное» (с. 7)

68б «Игра умыкания» (с. 7)

68в (с. 8)

68г «Игра умыкания» (с. 29)

68д «Выплясывание земли» (с. 35)

68е «Выплясывание земли» (с. 35) etc.

68ж «Выплясывание земли» (с. 35)

68з (с. 53)

68и «Действо старцев» (с. 66)

к будущему музыкальному образу (дальнейший этап отражен в эскизах). Таковы мелодии д, е, ж, и (в примере 68); об их авторской принадлежности свидетельствует, в частности, форма записи: то в виде наброска партии уже конкретных инструментов (е — тремоло струнных), то дающая сплошное терцовое дублирование, вряд ли столь неукоснительно выдержанное в народной песне (д), то наглядно показывающая, как композитор находит наиболее емкий вариант изложения (ж).

Две мелодии представляют собой подлинные народные песни: одна заимствована из сборников (в — семицкая песня «Ну-ка, кумушка», № 50 у Римского-Корсакова), другая записана, как можно предположить, самим Стравинским (з — вариант свадебной песни «На море утушка купалася») <sup>16</sup>.

О происхождении остальных мелодий (а, б, г) трудно судить наверняка. Тем не менее тематическая откристаллизованность этих мелодий (они далее вводятся в партитуру лишь с незначительными изменениями) — довод в пользу того, что перед нами не цитаты, а продукт авторского творчества, почти завершеного перед записью на бумагу: буквальное перенесение фольклорного материала совершенно несвойственно Стравинскому.

Вернемся к народным мелодиям, приведенным в примерах 68в, з. Судьбы их в произведении различны: первая почти не находит прямого отражения в тематизме, вторая становится отправным пунктом для создания темы среднего раздела «Тайных хороводов». Сходство же между ними — в самом поводе их появления в тетради эскизов. Они заносятся не до начала работы над соответствующей темой (что было бы естественно), а в самом ее

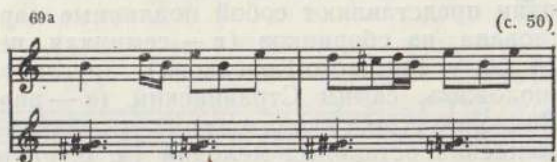
<sup>16</sup> На это указывает Б. Ярустовский (1973, 184). В обоснование такого утверждения обратим внимание на свойственный многим напевам, группирующимся вокруг данного текста, рисунок: мелодическое движение разворачивается вверх от начального устоя с единственным, но очень ярким заходом в нижнюю терцию от него. Варианты — в сборниках Прача, Чайковского (оба приведены Римским-Корсаковым), в некоторых современных записях; подобная попевка встречается также в свадебных песнях с иными текстами, но сходным типом мелодии (см. в сборнике Римского-Корсакова «Звонили звоны»; см. также: Гликина, 1969, № 55 и 69). Кстати, мелодия песни, предположительно записанной Стравинским, опубликована в статье Б. Ярустовского (1973, пример 12) неточно: как раз попевка, о которой идет речь, сдвинута на тон выше — в 5-м такте а—h—с вместо g—a—h.



разгаре. Мелодия песни «Ну-ка, кумушка», отдаленно соприкасающаяся своей восходящей малотерцовою интонацией с одной из попевок темы хоровода-шествия, записывается на с. 8 — после набросков темы на с. 6—7. Мелодия песни «На море утушка» записывается на с. 53 (с датировкой «2/III»), в то время как эта же мелодия начинает разрабатываться на с. 50, 51 (с. 52 датирована «1 марта»).

Отмеченный факт, во-первых, показывает, насколько активно музыка сочиняется в сознании, без бумаги, во-вторых — свидетельствует о живом богатстве «фольклорного запаса», хранящегося в памяти и всегда готового к использованию. Можно предположить, что неведомый механизм творчества потребовал фиксации — в виде некоего фольклорного ориентира — частиц той фольклорной сферы, которая привлекала композиторское внимание в данный момент.

Итак, подсмотрим, пользуясь эскизной тетрадью, процесс превращения народной мелодии в тему Стравинского. Первый набросок дает ее в таком виде:



На следующей странице поиски продолжаются:



Сравним теперь начальный этап сочинения с конечным: приводятся первое и второе проведения (пример 70) и третье проведение (пример 71):

[Più mosso  $\text{♩} = 80$ ]

70 Fl. contralto  
*p* V-ni div. *cantabile*  
*mp* flautando

94 Cl. soli

77 95  
*p marc.* *mf marc.* *legatissimo*

96  
*sempre*

В интересующем нас разделе «Тайных игр» на смену «имитации нестройного „языческого“ хора» (Шнитке, 1967) приходит звучание наигрыша, отражающего замкнутое и непрерывное обрядовое «Хождение по кругам». Особая привлекательность музыки — в воссоздании шероховатости, естественной неприглаженности фольклорного музицирования. Этой цели служит политональное



( $\frac{c}{des}$ ) изложение мелодии у двух кларнетов (пример 70), «перечащий» контрапункт скрипок в больших септимах (показан скобкой в примере 71). Но едва ли не стержневой элемент темы — остиная фигура хроматически сдвигающихся больших секунд, гармонизирующих диатоническую мелодию.

Аккордовый параллелизм как принцип гармонизации мелодии в фольклорной теме широко используется композитором и в последующих сочинениях, в особенности в «Свадебке» (вспомним хотя бы проведения так называемой фабричной темы в финале), а потому есть смысл на нем остановиться. Традиционная гармонизация создает более или менее определенную ладовую проекцию мелодии, привязывая ее к прочно сцепленным (функционально) между собою аккордам и соответственно истолковывая каждый звук или попевку с позиций образуемого этими аккордами мажорного или минорного лада. Напротив, параллельно перемещающиеся созвучия — в силу своей равноправности, отсутствия какой-либо ладовой иерархии между ними по устойчивости — не навязывают сочетающейся с ними мелодии собственных функциональных значений. Таким образом, открываются возможности повернуть сам напев новой, неведомой прежде стороной, в частности — выявить его ладовое своеобразие.

И действительно, гармонизация бережно сохраняет ладовую двойственность мелодии, колеблющейся между двумя устоями (с некоторым перевесом нижнего), вуалирует определенность ладового наклона (отсутствует «минорность» в привычном смысле); кроме того, гармонизация обеспечивает, казалось бы, традиционно экспонируемой «теме» ту степень незамкнутости и отчленяемости звеньев, которая делает столь естественной совсем уже разомкнутую и свободную структуру последующихведений (сравним примеры 70 и 71). В возникающем художественном целом отражены, таким образом, существенные черты фольклорного музыкального мышления. В то же время в создании общей атмосферы «чуткой настороженности» (Асафьев) роль гармонии — именно в силу ее зыбкости, текучести — так же существенна, как и роль тембровых находок, вроде шелестящих трелей разделенных скрипок над альтовой флейтой.

Видимо, гармония, о которой идет речь, была для Стравинского важнейшим компонентом созревающего, но во многом еще смутного образа. Не случайно она рождается сразу (пример 69а), тогда как точные мелодические очертания будущей темы композитору пока неясны. В следующих набросках — и опять-таки достаточно рано — возникают кварто-терцовые покачивания, дублированные в большую септиму; интонационно они явно заимствуются из народной мелодии и — в качестве контрапунктирующего пласта — затем войдут в партитуру почти в первоначальном виде (сравним примеры 69б и 71). Итак, констатируем вновь, что у Стравинского вертикальное «наполнение» столь же первоначально для сущности темы, как и мелодическое развертывание.

Больше всего хлопот доставляет композитору начало темы в ее экспозиционном изложении. Фольклорный вариант начальной фразы (примеры 68з и 69а) отбрасывается, хотя первые наброски еще сохраняют тональность h-moll, в которой записана народная мелодия. Длительные поиски (они отражены на десяти страницах тетради) постепенно приводят к искомому мелодическому и фактурному облику. Остается найти лишь тембр (в то же время тембр дуэта кларнетов — во втором проведении — уже найден):

с. 57

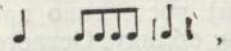
с. 60

Родившаяся тема сохраняет с некоторыми сокращениями вторую половину народного напева, но начинается по-иному. Видимо, в понимании Стравинского от темы требовалась большая ритмическая определенность начального момента, а тем самым и *концентрированность* (вспомним, что путь создания совсем иной темы «Действа старцев» — примеры 64 и 67 — был аналогичным)<sup>17</sup>. Кроме того, замкнутое кружение рисунка теперь обозначено релье-

<sup>17</sup> Требование большей концентрированности темы (в сравнении с народным напевом) — свойство профессиональной музыки, отличавшее ее уже в XIX веке (о методе ладоинтонационного обобщения и концентрации фольклорного материала, которым пользовался Глинка, создавая важнейшие темы «Сусанина», см.: Протопопов, 1961, 163—215). Характерно, однако, то внимание, которое уделяет Стравинский именно ритмической стороне выводимой из народной мелодии темы.



ефнее, так же, как и двойственность, двухустойность ладовой опоры, а все это — мы уже знаем — важные черты темы «Хождения по кругам».

Но в авторской теме, производной от народной песни, ни на йоту не снижается уровень фольклорной достоверности: Стравинский опирается на ритмическую фигуру , содер-

жащуюся в самой народной мелодии (такты 5—6 в примере 68з), и ритм этот в качестве начального он нащупывает сразу. Добавим, что подобная начальная ритмика отнюдь не чужда и самой народной песне: сошлемся хотя бы на хороводную «Как по морю» в записи Балакирева.

Длительный и трудный путь кристаллизации мелодического облика дает свои плоды: композитор находит песенные обороты, которые не войдут в первоначальное изложение, но будут нужны для дальнейшего (отмечены пунктирной скобкой в примерах 69б и 71). И действительно, сравнивая первое и третье проведения темы (примеры 70 и 71), мы обнаруживаем между ними интонационные различия, а также несходство структуры: отказавшись от замыкающей фразы, композитор оставил, по существу, лишь повторяющийся двутакт. Примечательно, однако, что у нас не возникает впечатления *части* чего-то более крупного, пусть повторенной многократно (впечатления, столь обычного при дроблении и вычленении); перед нами *целостная*, хотя и не замкнутая разновидность темы. Объяснение следует искать в самой природе темы: легкая отчленяемость звеньев и концентрированность начального звена, о чем уже шла речь, в сочетании с глубоко песенными по характеру интонационными изменениями (см., например, обновление трихордного оборота во 2-м такте примера 71 на с. 167) позволяют нам реконструировать целое из одного элемента.

Подчеркнем самостоятельность и полноценность возникшего варианта, ни в чем не уступающего первоначальному изложению темы. Аналогичными свойствами отличается и второе проведение — дуэт кларнетов (пример 70, такт 7). Таким образом, мы приходим к выводу, подтверждающему сделанный ранее, в связи с «Действом старцев»: Стравинский в период «Весны священной» отказывается от традиционно экспонируемой фольклорной темы с ее последующим, обычно вариационным, развитием. Тема принципиально *открыта*, *нестабильна* и предстает в виде нескольких равноправных вариантов, образующих в совокупности ту или иную разновидность вариантной формы. Нет необходимости специально подчеркивать генетическую связь подобного типа тематизма с традициями русской классики (вспомним хотя бы знаменитый «Рассвет на Москва-реке») и непосредственно с фольклором, где отсутствует категория «тема — ее развитие», а есть некая инвариантная модель, реализуемая в последовательности вариантов-куплетов. Связь с фольклором в этом плане особенно очевидна

в случаях интонационной близости к народной песне (как в только что проанализированном образце).

Мы можем, однако, подойти к рассматриваемому явлению с гораздо более широкой точки зрения. Нестабильность темы, открытость ее структуры есть для Стравинского некий *общий принцип мышления*. А отсюда — использование новых возможностей «жизни темы» (фольклорной темы!) в сочинении, возможностей, редко и мало испытывавшихся предшественниками композитора. Речь идет, во-первых, о приеме постепенного «выращивания» темы из начальной интонации, собирания ее из отдельных элементов, во-вторых, о противоположном приеме размывания контуров темы, а также введения ее в контрапунктирующий слой или фон, и, наконец, в-третьих, о ее распыленном, интонационно растворенном присутствии в многоголосной ткани. Рассмотрим эти приемы.

Во вступлении ко II части рождение темы «Тайных игр девушек» происходит шаг за шагом буквально на глазах: сначала (цифра 80) из политональных наложений проклевывается двузвучная интонация, затем она вырастает в семизвучный мотив (цифры 83, 84), далее возникает его обращение — второй мотив (цифра 85), и лишь очень нескоро из отдельных элементов собирается единое песенное целое (цифра 91). По меткому наблюдению А. Шнитке (1967, 257—258), здесь «воссоздан психологический процесс возникновения музыкальной интонации у человека под воздействием окружающей его звуковой атмосферы». Сходным приемом композитор пользуется и в «Петрушке»; вспомним хотя бы постепенную кристаллизацию целостной мелодии «Вдоль по Питерской» из разрозненных интонаций (4-я картина).

При всем различии художественных образов, Стравинский идет одним и тем же путем: собирая, кристаллизуя фольклорную тему — обычно представавшую (в произведениях прошлого) уже в отлившейся, отвердевшей форме, — он выдвигает на первый план *процессуальность*, динамику становления.

Однако процессуальность обнаруживает себя и в «обратном направлении»: полное проведение темы не является в ряде случаев окончательной целью — тема может в дальнейшем расплыться, утратить четкие контуры. Очень широко используется данный прием в «Весне священной». Тема «Плясок щеголих» уже при своем возникновении дана как «открытая» тема — в двух равноправных вариантах, с квартовым (валторна) и двойным квартовым (флейта) скачком:

73 [Tempo giusto]  $\text{♩} = 50$





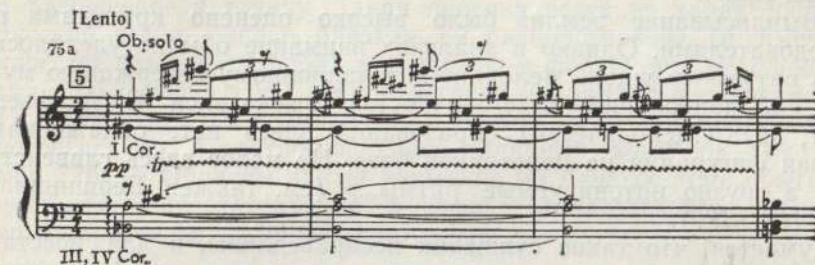
Здесь и в последующих проведениях, пользуясь техникой «усечений и вставок» (Холопова, 1971, 203), а также метрических смещений относительно сильной доли (показаны пунктиром), композитор варьирует структуру темы, в частности ее протяженность. Дальнейший этап — отбрасывается ритмическая остановка-каденция, обозначающая границу (показана скобкой), и тема дана в виде непрерывной линии, где мотивы и их варианты повторения следуют друг за другом без цезур (цифра 28). Самостоятельность значения темы в общей ткани при этом падает, она превращается в контрапунктирующий слой, оттеняющий вступление темы хоровода-шествия (пример 58а), а также упоминавшихся гармошечных параллелизмов, — и в этом качестве сохраняется до конца. Аналогична судьба «круговой темы» из «Игры двух городов». Закругленность окончаний всех мотивов (до этого мотивы «бросались» на восхождении, 4 такта до цифры 62) и непрерывность их повторений вместе со «вставками» также размывают контуры темы: она утрачивает роль ведущего мелодического голоса, и слушательское внимание постепенно переключается на басовую тему-остинато «Старейшего-Мудрейшего».

Разнообразнейшие темы Вступления, воссоздающие с высокой степенью достоверности народные инструментальные наигрыши (мы еще вернемся к этому вопросу), вводятся в большинстве случаев по принципу: яркое, индивидуальное соло и постепенное превращение в фигурацию, в фон. Это-то и дает композитору возможность соединить многочисленные голоса «пробуждающейся природы» в то причудливое разноголосое целое, о котором писали многие исследователи. Стравинский здесь либо «разматывает» фигурационное окончание темы (отмечено скобкой), как в наигрыше английского рожка (пример 74), либо стирает ритмическую определенность, как это происходит с партией того же рожка в цифре 6.



Неотъемлемый компонент целого — одновременное сочетание высокой и низкой терций, которое Стравинский «выводит» из не-

стабильности терцового тона народно-инструментальных наигрышей, — открытие, имевшее далеко идущие последствия в музыке XX века. Примером сказанному может служить тема солирующего гобоя. Высотная переменность терцового тона в народной манере метко схвачена в короткой и относительно завершенной мелодии (смены терции обострены колеблющимся в ином ритме подголоском валторны — пример 75а). А затем эта интонация всплывает у фаготов — уже в виде сплошной фигурационной линии как элемента многоголосия (пример 75б — приводим только партии фаготов и контрафагота) и, далее, у контрафаготов, в одновременном звучании двух терций (цифра 10).



Во всех упомянутых случаях фольклорная тема, первоначально отличающаяся рельефностью мелодического облика и достаточной очерченностью границ, далее — благодаря частоте и дробности повторений (сама тема состоит из повторяющихся мотивов) и ритмической непрерывности — приобретает свойства *остинато*. Подобного рода трансформаций народной или близкой ей авторской мелодии не знала музыка XIX века: в ней встречались контрапункты в народном духе, звучавшие (иногда остинатно) *вместе* с народным напевом («Свадебный обряд» из «Снегурочки») или же краткие отступления на второй план непрерывно повторяющейся народной мелодии — не теряющей, однако, четких очертаний, — для оттенения иного характера контрапунктирующих голосов («Камаринская», тональная реприза; «Былина о птицах» из «Восьми русских народных песен» Лядова). В целом же для этой эпохи характерен индивидуализированный показ народной мелодии: даже сочетаясь с себе подобными, она сохраняла положение



«солиста», а не растворялась в «хоре» или «ансамбле». Таким образом, демонстрируемое композитором превращение фольклорной темы в остинатный слой или фон можно считать достоянием музыки XX века и открытием ряда крупнейших ее мастеров. Открытие это дало возможность не только запечатлеть некий процесс, но и неведомым прежде путем насытить многоплановую, многослойную фактуру народнопесенными и народно-инструментальными интонациями<sup>18</sup>.

Великолепный пример такого насыщения дает финал I части «Весны»: найденные композитором (в эскизах) мелодические фразы при окончательном оформлении партитуры растворены в остинатных слоях.

«Выплясывание земли» было высоко оценено критиками и исследователями. Однако в анализах внимание обычно уделялось лишь ритму — в ущерб мелодико-интонационному содержанию музыки. С наибольшей категоричностью высказался Б. Асафьев (1977, 52): «Мелодических образований здесь нет: обнаженная грузная фигурация на целотонной базе. Не мелос здесь главенствует, а грузно интонируемые ритмы...» (см. также: Вершинина, 1967, 189—190).

Думается, что такие суждения несправедливы, и для восстановления истины есть смысл обратиться вновь к эскизной тетради. Ее 35-я страница, озаглавленная автором «Выплясывание земли», содержит полный конспект всего будущего тематизма финала I части. За исключением наброска целотонного остината, из которого вырастет басовый фундамент финала, эскизы носят чисто мелодический характер. Как уже упоминалось, эти мелодические образования, с нашей точки зрения, есть результат активной авторской переработки положенных в основу тематизма фольклорных элементов.

<sup>18</sup> Принцип введения некоего «фольклорного слоя» фактуры, где явно звучат народнопесенные интонации, данные в «размытом» виде, получает широкое применение в дальнейшем, в частности в советской музыке последних десятилетий. Один из множества возможных примеров (напомним хотя бы об «Озорных частушках») — эпизод светлого колокольного перезвона из II части «Поэтории» Щедрина (цифра 46). Важный по смыслу — как резкий контраст предшествующей теме «плача» — эпизод строится на сочетаниях колокольных ударов в разных ритмах и мелодических рисунках. Один из рисунков откровенно фольклорен по интонациям: его трихордные попевки поначалу даже напоминают известную хороводную песню «Как во городе царевна» (из сборника Балакирева). Однако это не более чем намек, отголосок: народнопесенные интонации постепенно растворяются в мерной фигурации, оставляя свой след в художественном целом (приводим начало и окончание упомянутой партии):



Первый, C-dur'ный эскиз (см. пример 68д) сохраняет следы календарной песни, связанной с движением, — русской и украинской; бесспорна его близость теме хоровода-шествия и всему кругу приведенных фольклорных параллелей. В то же время ладовое заострение — три поднимающиеся по целым тонам большие терции на мелодических вершинах — кажется чисто авторским штрихом; подобная ладовая структура хоть и встречается в некоторых областных стилях (см.: Руднева, 1975, 274—276), но весьма нечасто, и притом в ином мелодическом контексте.

Второй, b-moll'ный эскиз (см. пример 68е) содержит весьма своеобразную мелодическую каденцию: скачок на уменьшенную кварту (записана как большая терция) в восходящий вводный тон и разрешение в тонику. Такая попевка вовсе не характерна для русской песни, однако близкая ей распространена (и именно в качестве заключительной) в украинском фольклоре: мелодический ход с III ступени в VII гармонического минора обычно заполняется II ступенью, хотя возможен и в чистом виде (пример 77а); мы встретим его, в частности, среди типичных концовок дум (пример 77б)<sup>19</sup>. Обратим также внимание на близкое теме обыгрывание минорного тетраchorда в песне, — доказательство реальной возможности фольклорных прототипов.



В эскиз кроме ритмической выровненности и специфического штриха (запись выдает предназначенность для струнных) внесена важная интонационная деталь: разрешение вводного тона продлено по типу восходящего задержания.

Фольклорные связи последнего, a-moll'ного эскиза (пример 68ж) не слишком определены; скорее всего композитор опирался на интонации повествовательных жанров (былин, духовных стихов, песен калек переходных), обобщив их в протяженной фразе,

<sup>19</sup> Пример 77а заимствован из сборника «Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу» (Київ, 1971, с. 101). Концовки дум (пример 77б) приведены по изд.: Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. — Київ, 1969, с. 403, 415. Об украинских фольклорных впечатлениях Стравинского уже шла речь.

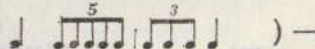


по-видимому, инструментального характера. Связана тема и с традициями претворения в русской музыке народной «уличной» речи — выкриканий, обращений, призывов. Вспоминается, например, «Клич бирючей» из «Снегурочки»:



Особо отметим, что в ходе поисков формы изложения фразы Стравинский находит и удерживает дактилическую нисходящую малотерцовую попевку  $c^2 - h^1 - a^1$ . Мы уже писали (во II очерке) о типичности дактилических окончаний как для русского фольклора (словесного и музыкального), так и для классической русской музыки. Дактилическая трехзвучная минорная попевка — один из вариантов такого окончания, она сохраняет и в данном виде свои эмоционально-выразительные свойства (повествование, уговаривание, просьба).

Итак, уже в первоначальном наброске финала содержится определенное интонационное противопоставление более прямолинейной, жесткой целотонности — и мягкой извилистости, эмоциональной гибкости. Хотя Стравинский строит финал как некий единый крупномасштабный образ, в котором мелодические очертания отдельных тем растворены, он все же в полной мере реализует это противопоставление.

С-dur'ная тема расплывается и звучит в виде яростных, экстаических возгласов (аккорды tutti), образуя начальный раздел финала и краткую репризу. Целотоновые мелодические сопряжения в декламационно-«речевом» ритме (  ) —

одно из средств воплощения стихийно-взрывчатого начала.

В среднем разделе (цифра 75) на фоне мерного ритма басового остинато разворачиваются еще два самостоятельных ритмических слоя: непрерывное движение шестнадцатых у струнных и триолей восьмых у валторн<sup>20</sup>. Однако возникает отнюдь не только полиритмия, к которой сводит содержание финала Б. Асафьев. Движение шестнадцатых оформляется в вихревых пассажах струнных, чей тембр сообщает интонации уменьшенной кварты на мелодических вершинах особую трепетность, нервную возбужденность (см. скобки в примере 81). Возникают явственные аналогии с Чайковским, особенно с сумрачно-напряженными пассажами струнных в Шестой симфонии (противосложение в фугато разработки, пример 79) и в «Ромео и Джульетте» (середина главной партии, пример 80):

<sup>20</sup> Эти два ритма с первого же такта финала «заданы», как верно отмечает И. Вершинина (1967), в партиях литавр и большого барабана.



В триольном «бормотании» валторн явственно слышатся не только мелькающие квартовые сигналы, но и мягко уговаривающие дактилические попевки (см. пунктир в примере 81). Таким образом, интонационное содержание и сама структурная изменчивость «надстройки» противопостоят равномерно-неизменной целотонности «фундамента».



Добавим, что мелодические слои, политонально усложняя фактуру (f-moll струнных, мелодический Es-dur валторн), выполняют *динамизирующую* роль по отношению к гармонической статике «фундамента», вносят напряжение, достигающее кульминации в заключительном разделе.

Разумеется, непосредственность прослеженных нами живых народнопесенных интонаций, растворенных в фигурации, несколько ослаблена. Но интонации эти отнюдь не нивелируются, они сохраняют свою выразительность и в остинатных слоях сложного гармонического целого, сообщая финалу многогранность содержания и редкостную силу воздействия.



## Народный инструментальный наигрыш у Стравинского

«История солдата», «Симфонии духовых инструментов»,  
«Пять пальцев» для фортепиано

Эстетическое отношение к материалу. Источники интонаций.  
Проблема темы.

Одним из фольклорных жанров, особо привлекавшим Стравинского в «русский» период творчества, — впрочем, не одного только Стравинского, но и других композиторов XX века — был инструментальный наигрыш. Речь идет о той его обширной области, которая не связана лишь с аккомпанементом танцу, а несет иные прикладные и эстетические функции.

Среди причин, побуждавших композитора обращаться к данному жанру, укажем хотя бы на отличавший Стравинского интерес к музыкальной выдумке, изобретательности, игре фантазии, юмору, столь богато проявившимся в народном инструментальном творчестве. Далее напомним уже сказанное об особом внимании композитора к инструментальным тембрам: тембровое своеобразие народного инструментария давало ему ценные творческие импульсы. Кроме того, упомянем о возникшей после «Весны священной» тяге (о чем писали многие исследователи) к экономии звуковых средств, линейаризму, камерности инструментальных составов; воспроизведение сольного, «парного» или «ансамблевого» народно-инструментального наигрыша было, разумеется, не единственной, но благодарной формой реализации данной тенденции.

Эстетическое отношение Стравинского к используемому музыкальному материалу заслуживает специального рассмотрения. К началу XX века жанр инструментального наигрыша был, как известно, уже давним и прочным достоянием не только традиционного крестьянского, но и городского фольклора России. Музцирование на народных инструментах, особенно таких, как гармоника и балалайка, стало неотъемлемой частью городской музыкальной культуры. Однако фольклорные жанры и жанровые разновидности здесь, бесспорно, вливаются в гораздо более широкую и неопределенную сферу *музыки городского быта*.

Ни анализу городской бытовой музыки, ни выделению из нее чисто фольклорного слоя, к сожалению, не уделено сколько-нибудь серьезного внимания в нашей литературе. Ограничимся поэтому напоминанием известного факта: «кучкистской» ориентации в основном на традиционно-крестьянский фольклор<sup>21</sup> Стравинский в ряде сочинений демонстративно противопоставлял обращение к современному городскому, «уличному». К тому же, как уже говорилось выше, для Стравинского музыка городского быта составляла неотъемлемую часть *современного* ему музыкального

<sup>21</sup> Такая ориентация больше декларировалась, чем строго соблюдалась на практике: заимствований из музыки городского быта не избежал даже такой пурист, как Римский-Корсаков.

мира, а потому являлась и объектом художнического внимания, и важным интонационным источником.

Возвращаясь к проблеме претворения народного инструментального наигрыша, отметим, что в «Петрушке» и «Весне священной» композитор дал этому жанру две *противоположные* художественные трактовки, подчеркнув в первом случае близость к музыке быта, общераспространенность, обыденность, а во втором — удаленность от повседневного-бытового, приподнятость над ним. Образы, возникшие в последующих сочинениях, можно расположить между данными двумя полюсами: так, Allegretto из «Пяти пальцев», где используется «Камаринская», примыкает к уличным сценам «Петрушки», тогда как пасторальный, средний раздел «Симфонии духовых инструментов» продолжает линию задумчивых наигрышей «Весны».

Проведенное нами разграничение обнаруживается прежде всего в авторском отношении к «натуре». Чем ближе заимствуемый материал к повседневному-обычному, тем сильнее дистанцируется композитор от своего объекта, тем явственнее дает он нам понять, что не стремится воссоздать его «как в жизни», а лишь его «изображает» (намеренно подчеркивая те или иные стороны), тем откровеннее авторская ирония (на противоположном полюсе ирония, естественно, отсутствует). Однако ироническое отношение у Стравинского не равнозначно осуждению, моральному развенчанию, ибо бытовое даже в его наиболее банальных проявлениях не выступает у Стравинского олицетворением зла, духовной пустоты (как это происходит у Малера, нередко у Шостаковича).

В том слое бытовой музыки, который явно принадлежит фольклору, композитор вообще не столько пародирует и высмеивает явления быта, сколько *раскрывает изначальные свойства*, погребенные за привычностью штампа. Достаточно сравнить в «Петрушке» способ преподнесения, с одной стороны, шарманочной музыки, а с другой — гармошечного наигрыша (особенно в цифрах 8, 103). Увлеченность наивного музцирования, его оригинальность, в частности своеобразная неуловимая изменчивость, скрывающаяся за монотонией повторов, — все это воплощается в темах-наигрышах Стравинского.

Каковы фольклорные источники, используемые композитором? Это традиционные деревенские инструментальные наигрыши, которые, по-видимому, были хорошо знакомы Стравинскому: во всяком случае, характерные интонационные обороты и некоторые структурные закономерности запечатлены им с поразительной в ряде случаев достоверностью (вспомним соответствующие эпизоды «Весны священной»). Это, далее, тот интонационный пласт — не только инструментальный, но и песенный, — который к началу XX века приобрел свойства *общеупотребительности*. Многократное обращение композиторов (и больших мастеров, и дилетантов-любителей) к одним и тем же мелодиям, мелодико-ритмическим фигурам, подголосочным сочетаниям породило известную консервацию приемов оформления материала в профессиональной и полу-



профессиональной музыке, а тысячекратность буквальных повторов в быту привела к выветриванию первоначального содержания и смысла<sup>22</sup>. Стравинский как раз использует этот пласт, заимствуя не просто распространенное, а наиболее *типовое*, но находит тот ракурс, который позволяет увидеть в привычном новое, порою остро неожиданное и в конечном счете восстановить его художественную ценность.

Один из наиболее убедительных примеров дает «История солдата». Новаторское во всех отношениях произведение обычно трактуется как вневременное и в какой-то мере вненациональное по сюжету — широко известны высказывания композитора по поводу общечеловеческого смысла запечатленной здесь морали, чувств, а также колорита, костюмов. В то же время характеристика музыки, как правило, содержит указания на разнородность жанрово-интонационных ориентиров, включающих и профессиональные, и общеевропейские бытовые, и фольклорные русские, но указания эти выдержаны в достаточно общей форме. Думается, что конкретизация фольклорного начала в «Истории солдата» может внести дополнительные штрихи в ее трактовку.

Солдат и Черт — основные персонажи произведения — представлены в партитуре по-разному. За Чертом не закреплены какие-либо устойчивые темы и мотивы, его олицетворяют различные, чаще всего уже использованные ранее, мелодико-ритмические обороты и тембры (изменчивость облика, предусмотренная в либретто, оборачивается своеобразной тематической «нематериализованностью»). Солдат как реально осязаемый стержень действия, наоборот, характеризуется (в первых двух номерах партитуры) лейтмотивными темообразованиями. И если «Марш солдата» показывает его (с помощью музыкальных атрибутов военщины) больше с внешней стороны и целиком во власти прошлого, то скрипичная «Песенка на берегу ручья» рисует скорее его внутренний мир, его мечты о будущем, — разумеется, в той мере, в какой это возможно в ироничной и графически-условной манере, которой чужд «музыкальный язык переживания» (Шнитке, 1973, 385). Напомним толкование самого Стравинского (1971, 159): «Звучание, характерное для „Истории солдата“, — это пиликанье скрипки и ритмические узоры барабанов. Скрипка — душа Солдата, а барабан — чертовщина».

Итак, проанализируем интонационное содержание законченного номера, называемого нередко «Скрипка Солдата». Стравинский мастерски воссоздает характер фольклорно-бытового музицирования, наигрывания «для себя»: импровизационность проявляется в постепенном становлении тематизма, начинающемся как будто с малосущественного, «неглавного» (квазиаморфная и общеизвестная наигрышная формула — см. пример 82 на с. 181),

<sup>22</sup> Напомним сказанное в I очерке о приверженности бытовой музыки существующим «музыкальным текстам», о несклонности музыкантов-любителей к вариантным отклонениям. А буквальные повторы ограниченного круга излюбленных «текстов» ведут к возникновению стойких слуховых стереотипов, клише.

в причудливом течении музыкальной мысли с произвольными повторами, произвольными переходами, возникновением «вдруг» чего-то нового. Создается впечатление, что «пальцы ошупью, бредя все дальше и дальше и расширяя диапазон, инстинктивно натыкаются на новые возможности» (Асафьев, 1977, 169). В действительности перед нами — образец строго организованной двухтемной композиции с необычным, но оттого не менее ярким и концентрированным тематизмом, удивительно цепким развитием и «выведением» второй темы из первой.

Основная тема состоит из трех элементов — наигрышной формулы (а), мелодически развитой завершающей фразы (б) и мелодико-ритмического *basso ostinato* (в):



В литературе уже обращалось внимание на своеобразие этого *basso ostinato* — его упорное постоянство в народной манере (Кастальский, 1973, 210), его роль в создании ладовой переменности *a-moll* — *G-dur* (Григорьева, 1969, 61). Не меньший интерес представляют мелодические голоса: вслушиваясь в них, трудно отделаться от впечатления чего-то хорошо знакомого — и в то же время непривычного. И действительно, Стравинский использует здесь распространеннейшую мелодическую фразу *лирической* протяжной песни, об активном бытовании которой свидетельствуют записи едва ли не векового диапазона — от Балакирева, Лопатина и Прокунина (пример 83), Лядова (пример 84) вплоть до наших дней (приводятся заключительные фразы — кроме последнего примера, где дан целиком куплет) <sup>23</sup>:

«Садил чернец черемушку».

83

са - дил по - ли - вал.

84 «Как за речкой, братцы, за рекою»

Ма - ша во... во - ду но - сит.

85 «Ой да ты калинушка»

Ой, да не спу - ская ли - ста во си - не мо - ра.

86 Медленно  $\text{♩} = 72$  «Заводы ли вы мои» (Руднева, 4)

Одна Все  
1. За - во - ды ли вы мо - и, вы кир - пич - ны -  
е! Ай, да за во

<sup>23</sup> См. также пример 15 на с. 71 (песня «И что на свете прежестокоем» из сборника Балакирева).

- дил тот за - вод, за - вод, доб рый мо...  
Ай, да до - брый мо - ло - дец.

Подчеркнем, что Стравинский обращается не просто к одной из встречающихся в мелодиях протяжной песни фраз: он избирает именно *типичную*, имеющую нередко ключевое, итоговое значение, мелодическую концовку.

Народнопесенная мелодическая концовка, о которой идет речь, ко времени создания «Истории солдата» уже прочно вошла в интонационный фонд русской профессиональной музыки: соответствующие песни используются Серовым («Вражья сила»), Лядовым (Прелюдия *h-moll*, «Восемь русских народных песен»). Присутствие ее в хоре поселян из «Князя Игоря» — достаточно веское свидетельство типичности. Да и сам Стравинский воспользовался ею именно как типовым фольклорным кадансом в «Свадебке» (цифра 78).

Стравинский трансформирует заимствуемую фразу в духе избранного им иного фольклорного жанра: ритмическое дробление как раз в момент подъема к септимеру, столь проникновенно звучащего в протяжной песне, акцент в начале мелодического спада, подвижный темп — все это сообщает инструментально-наигрышный характер и, так сказать, снижает эмоциональный тонус. Однако изначальные, коренные свойства интонаций — их глубоко национальная природа, их лирическая сущность — сохраняются и в данном виде. Отметим, что ритмическое дробление отнюдь не чуждо рассматриваемой фразе в народных песнях (примеры 85 и 86): композитор лишь использует его более радикально. В манере народного двухголосия используется гармонический интервал септимы, сменяющийся терцовым изложением (см. примеры 83 и 85).

Вслушивание в народные песни подсказывает возможный фольклорный прообраз наигрышной формулы, которой Стравинский начинает свою тему (см. «а» в примере 82). Это характерный каденционный терцовый «перебор» (терцию на III — V ступенях минора сменяет терция на II — IV, а далее унисон), он нередко завершает рассматриваемую мелодическую фразу; порою открывает хоровой подхват-припев:

87 Оживленно  $\text{♩} = 96$  «По улице травка» (Руднева, 7)

Все  
низ - ко сте - лет - ся, рас - сти - ла - ет - ся.



Стравинский воспроизводит каденционный «перебор» и в его природном, аутентичном виде (показан пунктирной скобкой в примере 82); перестановка же терций и ритмическое уменьшение легко дают начальную двухголосную наигрышную формулу. Кстати, возникающая мелодическая интонация, соединяющая IV ступень с V (а не наоборот) и, далее, с I ступенью, вовсе не нарушает фольклорной достоверности: она хоть и не часто, но встречается в народной песне — и даже в виде начальной (см. скобку в примере 86).

Тема, созданная композитором, глубоко оригинальна: в ней столь обычный и столь многообразно проявляющийся в профессиональной музыке принцип «ядро — развертывание», «ядро — общие формы движения» предстает как бы в обращении. По мере изложения темы в ней происходит постепенное интонационное *сгущение*, концентрация — в условиях, когда начисто отсутствует разделение на вступительный и основной разделы темы. Композитор и здесь мог оттолкнуться от фольклорной манеры инструментального музицирования: после «ввода», «разгона» (начальный пассаж по всему диапазону, которым нередко открываются ансамбли рожечников, или ярко интонируемый и длительно удерживаемый звук либо интервал у скрипки в скрипичных пьесах) идет собственно наигрыш (Смирнов, 1965, № 87, 89, 93, 94, 117 и др.; Смирнов, 1961, № 1, 3, 26, 27 и др.). Однако композитор отнюдь не буквально следует упомянутому фольклорному приему: уже начальная наигрышная формула представляет собой — при внешней непритязательности — определенное интонационное обобщение, она уже *тематична*.

Принцип «развертывание — ядро», осуществляемый, в частности, через постепенное ритмическое *укрупнение*, становится одним из средств тематического оформления народного инструментализма в профессиональной музыке XX века (его широко использует, к примеру, Барток).

Рассмотрим теперь ладовую сторону темы. Ладотональная переменность баса (о чем уже шла речь) поддержана своеобразной метрической переменностью: полуторатактовая наигрышная формула «а» в примере 82 как бы передвигается на оси остинато, приобретая то ямбичность — и тогда на сильную и относительно сильную долю попадает вторая терция (а бас *a* дает трезвучие *a-moll*, как в 3-м такте), то хоренчность — и тогда аналогичным образом выделяется первая терция (а бас *g* дает трезвучие *G-dur*, как в 6-м такте). Со вступлением мелодической завершающей фразы «б» возникает явный перевес тональности *a-moll*, чему способствует гармоническая каденция в тактах 9—10, кстати, выполненная в чисто народном духе — параллельным соединением отстоящих на тон трезвучий. Для сравнения приводим фрагмент плясовой в исполнении гармониста<sup>24</sup>:

<sup>24</sup> Народное ощущение ладового своеобразия помогает обойти стереотип, подсказываемый «готовым» набором аккордов инструмента: в наигрыше гармо-

88 «По деревне»  
Оживленно. Просто

Однако благодаря общему контексту и прежде всего мелодическому содержанию *basso ostinato* не возникает ни прочного завершения мысли, ни безусловного господства *a-moll*'я. Наоборот, второе построение (такты 11—14), сокращенное с присущим Стравинскому остроумием<sup>25</sup>, склоняет чашу весов в сторону *G-dur*'а.

Переход осуществляется как типично фольклорный мелодический сдвиг через расширение нижней границы диапазона и секундовое смещение опорного тона (в дальнейшем он может оказаться и эпизодическим, и основным). Типичность (для народной музыки) секундовой переменности и соответствующего сдвига зафиксирована в литературе (Попова, 1962, 322). Приведем фольклорный пример, где способ перехода наиболее близок Стравинскому (см. также песню «Заводы ли вы мой», пример 86):

89 Довольно медленно.  $\text{♩} = 54$  «Горы»  
Соло *mp* *rit* *f* Хор

ниста потребность в мелодической дублировке крайних голосов в квинту и в октаву приводит во 2-м такте к явно ненормативной субдоминанте, тактично показанной лишь двухголосием. То же явление наблюдается и далее (отмечено звездочкой).

<sup>25</sup> Наиболее яркий момент — мелодическую вершину фразы — слушатель и так прекрасно знает, а потому при повторении его можно изъять: он сам собою всплывает в сознании. Аналогичным приемом воспользовался Щедрин в «Кармен-сюите» (№ 9 — «Тореро»).



Композитор позволяет себе, однако, более радикальные изменения мелодии. Вместо смещения на тон всего очерченного звукоряда, включая соответствующие каденционные обороты (пример 90а), *раздвигается* мелодический диапазон заключительной попевки, и *те же* каденционные терцовые «переборы» приобретают — с позиций нового устоя — иной ладовый смысл (IV—VI, V—III, I ступень):




А возникающий мажорный вариант с намеченным плагальным сопоставлением S—T уже содержит в зародыше вторую тему (сравним такты 17—18 примера 82 с примером 91 на с. 187).

Прослеженная нами ладовая переменность, сохраняющаяся на весьма длительном протяжении, служит в данной пьесе проявлению некоего общего композиционного свойства стиля Стравинского, (в частности, в его «наигрышных» произведениях и эпизодах). Свойство это можно было бы определить как своего рода «неотверделость» тематизма, отсутствие «окончательного» вида, гибкость и подвижность его структуры и границ, — свойство, отмечавшееся нами уже в «Весне священной», а здесь столь естественно связываемое с импровизационностью, ситуацией музицирования.

Таким образом, в построении всей пьесы господствует свободное развертывание, в котором интонационные сгущения (отмеченные нами и в самой теме) чередуются с разрежениями. Периодически возникающий каденционный терцовый «перебор» выполняет в первом разделе роль такого сгущения; малозаметные, но целенаправленные изменения этого элемента постепенно прорисовывают контуры второй темы (ср. цифры 3, 4 и 2 такта до цифры 5).

Вторая тема «собирается» в наиболее полном виде в конце среднего раздела, перед репризой<sup>26</sup>. В ее основе — своеобразный авторский вариант «Камаринской», сохраняющий такие черты оригинала, как трехдольность-трехмерность и ямбичность интона-

ций с ритмом . Вариант Стравинского сжат, типичные

для «Камаринской» (см.: Цуккерман, 1957, 111—112) многократ-

<sup>26</sup> Трехчастность строения пьесы весьма условна ввиду полной размытости перехода к среднему разделу; единственная четкая грань — возобновление basso ostinato, знаменующее репризу основной темы.

ные чередования устойчивых и неустойчивых ступеней лада сведены к минимуму. Но столь малое «пространство» оказывается ладово насыщенным: композитор в однотактовом мотиве запечатлевает одну из своеобразнейших особенностей народного музыкального мышления.



Речь идет о встречающейся в различных песенных жанрах одноименной мажоро-минорной переменности, которую А. Кастальский назвал «переливчатым» ладом. Приведем один пример из книги А. Кастальского (1961), кстати, ритмически и отчасти интонационно не столь уж далекий от темы Стравинского.





Особый вид приобретает мажоро-минорная переменность в инструментальной музыке, где она нередко связана с природой инструмента. В частности, изменение высоты терции лада, обусловленное способом «дутья», отмечается как характерная манера интонирования владимирских рожечников<sup>27</sup>. В «Симфониях духовых инструментов» в начале наигрыша кларнета с поразительной достоверностью воспроизводится подобная исполнительская манера как источник происхождения переменности (напомним также о Вступлении к «Весне священной», пример 75):



Переливчатый мажоро-минор проявляется и в народном многоголосии (Попова, 1962, 329). Поразительно, что народное ладовое чутье позволяет сочетать две разновидности терции (низкую и высокую) даже в наигрышах на инструментах с фиксированной аккордикой:



Ладовую переменность в мелодии и переменность в сочетающихся голосах Стравинский собирает воедино, то есть пользуется методом усиления. На переливчатый мажоро-минор оstinатно удержанного мотива скрипки контрапунктически накладывается минор совершенно по-жалеечному звучащего здесь наигрыша кларнета. Ладовое своеобразие темы отличает ее от всех предыдущих трактовок «Камаринской» в профессиональной музыке.

<sup>27</sup> Об изменчивости III ступени звукоряда владимирского рожка, особенно в верхнем регистре, Б. Смирнов (1965, 23) пишет: «В ансамблевом рожке при „сильном дутье“ в первой октаве третья ступень соответствует чаще всего звуку *h* (звукоряд строится от *g*, — Г.Г.). В нисходящем мелодическом движении и при охвате многих звуков на одном дыхании, особенно во второй октаве, третья ступень легко снижается до звука *b* малой терции». На нейтральность терции у духовых инструментов, которая поэтому может восприниматься и как мажорная, и как минорная, указывает А. Руднева (1975, 185).

Концентрация фольклорных элементов (остинатность структуры, ладовое строение, фонизм) достигает во второй теме едва ли не возможного максимума. Выступая в качестве ярчайшего интонационного сгущения, тема в известной мере резюмирует предшествующее развитие.

Итак, мы предприняли попытку дать обзор — разумеется, далеко не исчерпывающий — песенных и инструментальных фольклорных прообразов, на которые мог опереться Стравинский, сочиняя «Скрипку Солдата». Широте охвата фольклорных источников вполне соответствует сила и емкость художественного образа. Тематизм, которому композитор придает скромный, внешне как бы заурядный вид, едва выделяя его из общего ровного течения квазибытовой инструментальной импровизации, в действительности таит в себе выдающиеся обобщения, причем во всех своих компонентах.

Именно поэтому он широко используется в дальнейших номерах партитуры — «Маленьком концерте», Танго, Танце Черта, где basso ostinato ложится в основу новых темообразований.

Заметим, что музыка «Истории Солдата» далеко не всюду отражает сюжетные разграничения, контрасты персонажей и ситуаций: музыкальный ряд сочинения несравненно шире. А отсюда — закономерный вывод из всего сказанного: *национальное начало*, представленное своего рода фольклорными символами, выражено в произведении с большой полнотой и определенностью и, безусловно, определяет его сущность.

Другие, не менее оригинальные способы воплощения общераспространенного мы видим в фортепианном цикле «Пять пальцев» («Восемь легчайших пьес на пяти нотах для фортепиано»), где Стравинский обращается к музыке быта и фольклору скорее в его городском преломлении.

Рассмотрим третью пьесу цикла, Allegretto — еще один образец «Камаринской» у Стравинского. Совершенно очевидно намерение выявить оригинальность народного инструментального наигрыша, подчеркнув его комические черты — кажущееся разноречие, несопадение голосов, самозабвенную увлеченность «бесконечностью» повторов, «неуклюжесть» голосоведения, внезапность динамических смен. Принципиальная новизна подхода особенно ясна при сравнении с миниатюрой Чайковского подобного же художественно-дидактического назначения — «Камаринской» из «Детского альбома». Явное дистанцирование Стравинского от предмета показа, элемент иронии в отношении к нему противостоит увлеченности, восприятию «всерьез» в пьесе Чайковского.

Мелодия, которую избрал композитор, была достаточно «заиграна» и обросла многообразными штампами — гармонизации, структурного оформления, приемов варьирования. И если в «Истории Солдата» (вторая тема) основным средством разрушения шаблона, средством «дебанализации» служила ладовая переменность, то здесь едва ли не главную роль играют синтаксис и гармонизация. Приведем пьесу целиком:



♩<sup>55</sup> Allegretto

Столь, казалось бы, неотъемлемое свойство «Камаринской», как четкая периодичность, нередко подкрепляемая повторениями (см., например, фортепианную пьесу Чайковского), исчезает, строение простейшей мелодии хитроумно запутывается. Обычное для композитора варьирование протяженности мелодических фраз путем вставок здесь усложняется выделением затакта — этого неотъемлемого штриха народного напева (см. 3-й такт). В резуль-

тате возникает отчленение начальной фразы при почти полном слиянии двух последующих (хотя их грань, намеченная мелодическим повтором, все же слегка ощутима).

Басовый голос намеренно нарушает традиционную функциональную логику: регулярно чередуя S и T, он то и дело попадает «не туда», его периодичность идет вразрез протяженности мелодических фраз, и в этом немалый источник комизма.

То общее плагальное наклонение, которое Стравинский придает начальному разделу своей «Камаринской», вполне согласуется с духом русской классической музыки (при всей оригинальности гармонизации и синтаксиса) и, разумеется, соответствует нормам народного ладового мышления. Выдержанный в русле плагальности, начальный мелодический вариант «Камаринской», где как бы отсечена столь привычная квинта лада, поначалу кажется еще одним способом обойти набивший оскомину стереотип (без нарушения, однако, фольклорной природы напева; ведь квартовый диапазон отличает второе звено-трехтакт в большинстве записей «Камаринской» и близких ей песен). Но за всем этим кроется тонкий композиционный расчет: создать определенную микродраматургию в виде постепенного освоения, «завоевания» квинты лада. И действительно, процесс превращения V ступени в опорную, мелодически господствующую вершину оказывается настолько увлекательным, что вполне позволяет композитору построить на нем свободное развертывание, избежав традиционной формы «вариаций на тему».

Один из этапов освоения квинты лада — формирование во втором разделе (условно с 12-го такта) каденционного характера попевок, сопрягающей IV, V и I ступени; она звучит с удивительно метко схваченным комическим упорством и фольклорной достоверностью<sup>28</sup>.

А теперь, учитывая сказанное, следует уточнить функцию начальной фразы. Несмотря на цезуру, она лишь весьма условно может быть названа темой — и не столько из-за гармонической незамкнутости, сколько из-за «узости» интонационного содержания, отсутствия важных, основополагающих моментов, вводимых позднее. Возникает прямая аналогия с начальным построением народно-инструментального наигрыша, не претендующим на доминирующую роль в композиции.

Таким образом, подтверждается сделанный ранее (в связи с анализом «Скрипки Солдата») вывод об особом свойстве тематизма Стравинского — «неокончателности» облика, неполноте интонационного охвата, свойстве, обнаруживающем отчетливые фольклорные связи в «наигрышных» произведениях и эпизодах.

Подведем итоги. Итак, фольклорный тематизм Стравинского отличается чертами, которые выше определялись как открытость, нестабильность строения, неполнота (в сравнении с дальнейшим)

<sup>28</sup> См., например, ансамблевые рожечные песни «Во кузнице» и др. в сборнике Б. Смирнова (1965), «Камаринскую» в различных записях.



интонационного содержания, легкая отчленяемость отдельных звеньев, готовых взять на себя функцию целого. Можно было бы говорить о *неокристаллизованности* тематизма как об общей норме стиля композитора, проявляющейся, кстати, не только в произведениях, связанных с фольклором. Близость такого принципа народному музыкальному творчеству бесспорна. Не исключены и фольклорные корни некоторых, казалось бы, не сопряженных с народной музыкой кардинальных свойств стиля.

В то же время перед нами именно *тематизм*, обладающий интонационной емкостью и концентрированностью, рельефностью, великолепной запоминаемостью, а вовсе не аморфно-текущие, расплывчатые построения. В основе темы обычно лежат одна-две важнейшие, ключевые интонации, которые могут по-разному обрастать «соединительной тканью», приобретать различный облик и даже дополняться в дальнейшем новыми ключевыми интонациями. Неокристаллизованность влечет за собой появление различных — и равноправных — вариантов темы, а потому вариантная форма оказывается наиболее естественным «способом существования» подобной темы.

## Очерк пятый

### БАРТОК

Барток и фольклор — тема почти необъятная по широте и сложности, несмотря на уже накопленный немалый опыт ее разработки<sup>1</sup>. Прежде всего представляется в известной мере парадоксальной сама творческая личность. «Парадокс Бартока» в рассматриваемом аспекте заключается в удивительном синтезе рационального и интуитивного, в сочетании осознанности подхода к народному искусству, научной основательности и разносторонности знаний — и истинно художнической свободы в обращении с познанным.

В самом деле, Барток — едва ли не уникальный в истории музыки пример совмещения параллельно протекавшей многолетней и интенсивной деятельности блестящего ученого-фольклориста и гениально одаренного композитора. Общеизвестна широта диапазона его фольклористических исследований — от родной Венгрии до Северной Африки, а также ценность выдвинутых принципов систематизации народных песен (систематизации, основанной прежде всего на ритме мелодии и слоговом составе строки) и идей сравнительного изучения фольклора близких и далеких народов. Напротив далее, что для самого Бартока обе сферы его деятельности были отнюдь не изолированы одна от другой. Наоборот. Именно поиски национального стиля в собственном творчестве были одним из стимулов обращения к неведомой крестьянской песне, что далее привело к профессиональным занятиям музыкальной фольклористикой (см.: Уйфалуши, 1971, 52—72). Впоследствии Барток неоднократно отмечал исключительную плодотворность

<sup>1</sup> Из работ венгерских ученых можно назвать сравнительно раннюю (1950 год) статью Б. Сабольчи (Szabolcsi, 1957), фундаментальное исследование Я. Карпати (Kárpáti, 1967) и ряд статей других авторов. Среди последних публикаций аргументированностью и богатством фольклорного материала выделяется статья Б. Шароши (Sárosi, 1977).

Известный вклад внесли музыканты других стран. Упомянем, к примеру, работы Д. Дауни (Downy), К. Мейсон (Mason, 1950); ценные сведения содержит монография румынского композитора и музыковеда М. Эйзиковича (Eisikovits, 1976), статья болгарского музыковеда Е. Кутевой (1977).



воздействия нетронутых пластов «крестьянской музыки» (по его выражению) на собственное творчество и на творчество современных ему композиторов. Более того, он предпринял интересный опыт систематизации методов использования фольклора в профессиональной музыке вообще. (См.: Барток, 1977, 245—249.) Что же касается собственных сочинений, то Барток охотно признавал связи их мелодики, ритмики, лада, аккордики, приемов инструментовки и способов развития с закономерностями народной музыки.

В то же время строго научное (а не интуитивное, как у многих художников) постижение этих закономерностей никогда не тормозило творческую фантазию Бартока, ибо не порождало каких бы то ни было ограничений. «Груз знаний» не мешал полной свободе обращения с фольклором, не препятствовал подчинению его сложным порою художественным задачам, созданию на его основе образов, содержание которых далеко выходило за пределы народного искусства. Многочисленные высказывания Бартока свидетельствуют о полной осознанности позиции: автор не ограничен в своем претворении фольклорного материала, ибо именно в таком претворении проявляется индивидуальность, личность художника. И только на таком пути может быть создано высокое национальное искусство.

Так, высказываясь против преувеличения роли мелодического тематизма и в то же время выражая сомнения в возможностях народных мелодий служить главной основой национального искусства, Барток писал: «Народная музыка только тогда приобретает значение для искусства, когда, будучи переработанной творческим гением, она проникает в высокую профессиональную музыку (*höhere Kunstmusik*) и влияет на нее» (Bartók, 1957, 167). При всей полемической заостренности, приведенная мысль отражает сущность воззрений композитора.

Сказанным объясняется несклонность Бартока к прямому мелодическому цитированию. Показательно, что в упоминавшейся статье он откровенно высмеивает обывательское представление о народных мелодиях как о спасительном средстве от композиторского бесплодия<sup>2</sup>. У самого Бартока даже в случаях определенного мелодического подобия народному напеву обнаруживается, что композитор воссоздает скорее общий *тип* с присущими ему композиционными, структурными особенностями, чем запечатлевает конкретный фольклорный образец.

Сложная трансформация фольклорных элементов, далекие жанровые переплетения, так же как и трудноуловимый синтез с выразительными средствами современной Бартоку профессиональной музыки, — все это характеризует бартоковский метод подхода к народному творчеству. Если же мы учтем обширность

<sup>2</sup> «Он (композитор, намеревающийся сочинить что-либо — Г.Г.) ломает себе голову, но ни одна мелодия не приходит ему на ум. Тогда он, прибодрившись, обращается к находящемуся под рукой сборнику народных песен, берет оттуда одну-две народные мелодии, и — тотчас же, без всяких мук творчества — возникает его симфония» (Bartók, 1957, 166).

накопленных памятью композитора (а не только фонографическим архивом фольклориста) звуковых впечатлений, вынесенных им из многочисленных экспедиций, то сможем оценить истинную масштабность темы «Барток и фольклор».

Народное искусство нашло богатое, а иногда и непосредственное, отражение в *образном мире* музыки Бартока — вовсе не определяя, разумеется, целиком его содержания, но проникая порою в глубь образного строя сочинений, далеких от фольклора. Образы, так или иначе порожденные народным творчеством, отличает исключительная разносторонность: на одном полюсе — простодушие грубоватого деревенского танца или трогательная наивность пастушеского наигрыша (воплощаемые и в миниатюрах, и в крупных, масштабных сочинениях), на другом — гигантская динамика бурлящей праздничной толпы, потрясающая экспрессия «плача», суровая безрадостность раздумья и скорбный пафос траурного шествия, завораживающий дьявольский вихрь пляски нечистой силы. Обращение к фольклору имело для Бартока отнюдь не только эстетическое значение. Широко известны его высказывания о высокой *этической* ценности народного искусства, о запечатлении в нем духовного богатства и нравственной чистоты народного мировосприятия. Можно предположить, что какие-то стороны такого мировосприятия были близки Бартоку, — разумеется, не в форме обыденных взглядов или абстрактных представлений, а в том виде, в каком они воплотились в народном искусстве (см.: Мартынов, 1968; Нестьев, 1969).

Народные идеалы — через народные чувствования — вбирает в себя, как нам думается, творческий метод Бартока, синтезируя их с интеллектуально-сложным и трагическим мироощущением художника XX века. Во всяком случае, наряду с отстранением, сарказмом и иронией позиция прямого авторского «соучастия», «сопереживания» сказалась в целом ряде именно фольклорных образов. И быть может, заметнее всего — в тех, которые отличает сочетание всеохватности, универсальности выражаемого (всеобщность праздничности или скорби) с особой полнотой и обнаженностью эмоционального тонуса, сочетание, достаточно редкое для музыки XX века. Пусть этих образов не так уж много (вспомним отдельные части и эпизоды Концерта для оркестра, «Музыки для струнных, ударных и челесты», Дивертисмента), но они принадлежат — наряду с проявлениями утонченного интеллектуализма — к вершинным художественным достижениям композитора.

Попытаемся выявить конкретные принципы претворения народной музыки, сложившиеся у Бартока в процессе творческой эволюции и в наиболее совершенном виде проявившиеся в произведениях позднего периода<sup>3</sup>. Покажем сущность этих принципов,

<sup>3</sup> Разумеется, принципы эти формировались на протяжении многих лет: как показал в своей монографии И. Уйфалуши (1971), синтез элементов венгерского фольклора и современной композиторской манеры письма осуществлен в сочинениях начала 20-х годов (например, в фортепианных «Импровизациях на темы венгерских крестьянских песен» ор. 20 и в оркестровой «Танцевальной сюите»).



подробно рассматривая несколько художественных образцов, каждый из которых служит лишь примером, демонстрирующим ту или иную тенденцию. Основное внимание будет уделено *многосторонности* подхода Бартока к фольклору, в котором композитора интересовала далеко не одна только мелодико-интонационная сфера.

### Дивертисмент

Образ народного танца: фольклорные истоки и параллели, обобщение конструктивных принципов. Народное музицирование: способы претворения в тематизме. Фольклорное и индивидуально-авторское. Жанр плача: методы трансплантации в профессиональное искусство

Дивертисмент — произведение, сочетающее оригинальность образов, глубину содержания, кроющуюся за внешней непритязательностью звукового облика и скромностью названия (в сущности, камерная симфония с чертами *concerto grosso*<sup>4</sup>), блеск и совершенство композиторской техники. Особый интерес представляет Дивертисмент в аспекте использования фольклора. Связи с народной музыкой очевидны, а кое-где и обнажены, в то же время способы ее претворения многообразны и дают возможность увидеть едва ли не весь диапазон бартоковского метода синтеза: разножанровые и разнонациональные фольклорные элементы то сплетаются между собой, то смещаются, деформируются, выступая в сложном сплаве с элементами индивидуального стиля. Опора на определенные жанры народной музыки наиболее откровенна в тематизме финала, наиболее опосредствованна — в темах медленной части. Но во всех случаях обращение к фольклору не ограничивается воссозданием «натуры», а поставлено на службу индивидуальному авторскому замыслу.

Концепция Дивертисмента в самом общем плане трактуется обычно как сопоставление энергичных и жизнерадостно-подвижных крайних частей, между которыми протягиваются прямые тематические связи-«арки», с драматически насыщенной средней частью (см.: Нестьев, 1969, 612). Индивидуальные черты замысла обнаруживаются в далеко не однолинейном, усложненном развитии безоблачно-фольклорных тем, в возникающих моментах сгущения, заострения, драматизации, а также в особом плане развертывания медленной части. Можно усмотреть присутствие в авторской концепции некоего сурово-внеличного, чуждого человеку начала, воздействие которого, столь явное в трагическом *Adagio*, ощутимо и в крайних частях.

<sup>4</sup> «Я представляю себе нечто вроде *concerto grosso*, временами переходящего в *concertino*», — писал Барток заказчику, швейцарскому дирижеру П. Захеру, в период обдумывания сочинения (цит. по кн.: Уйфалуши, 1971, 324).

Понятие фольклорного тематизма, используемое в данной работе, в той или иной мере применимо ко всем частям сочинения, но в наиболее прямом смысле — к финалу. С него мы и начнем рассмотрение связей с народной музыкой.

Стихия танцевальных ритмов с присущей им рельефностью и четкостью очертаний почти безраздельно господствует в финале (*Allegro assai*), принимая разный облик в основных разделах сонатной формы. Напористую пружинистость главной темы и комическое упорство («танец на месте») побочной сменяет размашистая энергия массового движения в фугато, выполняющего роль разработки, а вслед за репризой — еще один танцевальный образ в коде, где стремительное кружение приобретает оттенок причудливости, «дьявольщины»...

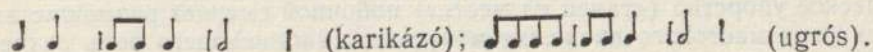
Основной «персонаж» финала и основной его интонационный резервуар — *главная тема* (примеры 96, 102). Народн-инструментальное происхождение темы обнажено. Три звена, интонационно связанные, но не повторяющие друг друга, даны как три «колена» пляски, причем наиболее динамичным оказывается третье (музыканты постепенно разогреваются и входят в раж); чередование *solo* и *tutti* внутри каждого звена, этот типичнейший прием *concerto grosso*, оформляется в виде характерных для фольклорного инструментализма парных проведений; «колена» танца, начинающиеся по-разному, сходны в концовках: подобное «рифменное» сходство окончаний нередко встречается в сольных и ансамблевых народно-инструментальных пьесах, где оно служит опорой для фантазии музыканта<sup>5</sup>.

Достаточно явственны в теме конкретно-венгерские черты (приводим начальное «колено»-*solo*):

<sup>5</sup> Барток пользовался таким приемом в произведениях, где близость к фольклору была намеренной (см., например, финал Второй рапсодии для скрипки и фортепиано). Фольклорные ансамблевые образцы см. в примерах 108—110, сольные — в примерах 135 а, 135 в.

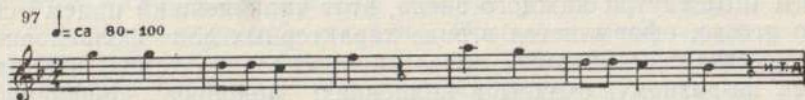


Просматриваются связи с некоторыми типами старых венгерских танцев: karikázó, девичьим хороводом, ugrós, «прыжковым танцем» и др. По словам исследователя (Martin, 1972), мелодии танцев характеризуются двухдольностью, трехтактовостью и ритмическими формулами:



Сопоставим вторую и третью формулы с начальным ритмом темы.

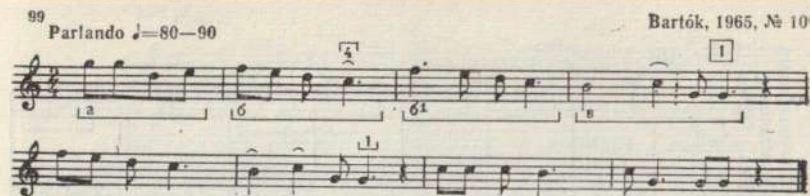
Песни, сопровождающие упомянутые старые танцы, относятся, как установил Д. Мартин, к типу giusto старого фольклорного стиля, в умеренном темпе (Martin, 1972, 97)<sup>6</sup>. Дадим образец приводимых им народных мелодий — девичий хоровод:



Очевидна интонационная, а не только ритмическая, близость начальной попевке темы Бартока. И она далеко не случайна: обратившись к упоминавшейся работе Бартока «Венгерская народная песня» (Bartók, 1965) мы найдем целую группу песен (не только tempo giusto, но и parlando), мелодическое сходство которых с темой еще теснее (см. примеры 88—100). Так как подобные мелодии встречаются и в других фольклорных сборниках, можно считать типичной для старинной венгерской песенности попевку, сопрягающую верхнюю тоникку с V, а затем с миксолидийской VII ступенью.



<sup>6</sup> Напомним, что по классификации Бартока (см. Bartók, 1965, 27), старинные песни делятся по ритму на классы, связанные с ритмическими телодвижениями (tempo giusto) и не связанные, приспособляемые к поющемуся тексту (parlando rubato).



Показательно, что задолго до Дивертисмента Барток использовал одну из приведенных собственных записей для создания именно танцевального образа — в № 7 цикла фортепианных обработок «15 венгерских крестьянских песен» (1918; оркестровая транскрипция — 1933). Еще одно аналогичное предвосхищение — венгерского склада танцевальная тема III части «Танцевальной сюиты» (1923), мелодия которой приобретает в заключении сходное начало:



Иной фольклорный источник обнаруживает экспрессивное третье «колено» темы. Подчеркнутый тонико-доминантовый бас, глissандо, залихватские трели, как бы расширяющие свою зону — посредством форшлага — до миксолидийской септимы (альты) и тем самым расцвечивающие неизменно удерживаемое тоническое трезвучие, а главное, резкий сдвиг всей звуковой массы на тон вниз с таким же возвратом к исходной точке — все это отражает манеру игры румынских лаутарских ансамблей (см. пример 102).

Кстати, Барток уже однажды воспользовался подобным приемом в наиболее непосредственно близком фольклору эпизоде финала «Музыки для струнных, ударных и челесты» (es-moll/Es-dur → Des-dur; такты 95—96). Венгерский исследователь Д. Лигети,







Итак, главная тема финала соприкасается — и даже совпадает в отдельных интонациях — с венгерским и отчасти румынским фольклором (и песенным, и инструментальным) в своем общем строении, синтаксисе, ритме, некоторых гармонических приемах, исполнительских штрихах. И действительно, минимальных изменений начальной фразы песни, приведенной в примере 98 достаточно, чтобы превратить ее в исходный трехтакт темы Бартока. Но при всем том композитор далек от цитирования: его тема возникает на иных основаниях.

Используя целый ряд фольклорных элементов, Барток создает подлинное *обобщение* — тему, способную передать энергию и напор самой народной деревенской пляски, задор и увлеченность музыкантов-исполнителей, атмосферу всеобщего воодушевления, то есть все те компоненты, которые выступают в неразрывной связи с народной мелодией в синтетическом фольклорном танцевальном образе. Обобщение должно быть тем более емким, что композитор избрал иной путь в сравнении с традиционным для музыки XIX века финальным вариационным циклом. Новый метод подхода к народной музыке повлек за собой, в частности, разрастание масштабов и увеличение роли *экспозиционной* стадии изложения, особенно в крупных формах. Отсюда — оригинальная форма темы: безрепризная трехчастность с неравными пропорциями частей (мысль увлекается все дальше и дальше) и кратким замыканием-кодеттой.

Совершенно очевидно, насколько непригодной для данной цели была бы любая фольклорная цитата. Сущность бартоковского обобщения заключается в том, что он, не ограничиваясь ритмико-интонационным уровнем, сумел использовать некоторые важные *конструктивные* принципы народной мелодики, причем то, что в фольклоре встречается эпизодически, *сконцентрировано* композитором и применяется строго последовательно.

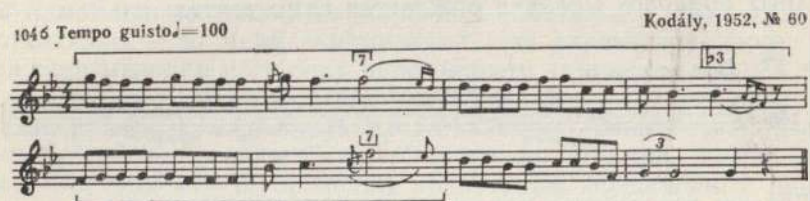
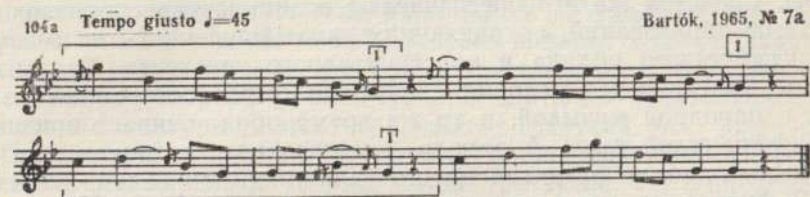
Обратимся вновь к народным песням из собрания Бартока, приведенным выше. В развитии первой половины мелодии (примеры 99, 100) можно уловить такую закономерность: линейное движение протекает планомерно, но как бы с отступлениями, — мелодия возвращается к уже освоенному, чтобы, оттолкнувшись от него, сделать следующий шаг. Схематически этот процесс можно обозначить так: пример 99 — аб<sub>1</sub>в; пример 100 — аба<sub>1</sub>в.

Явление, о котором идет речь, В. Цуккерман назвал принципом *продвижения*; оно свойственно и русскому фольклору, — видимо, перед нами одна из общих закономерностей народного творчества<sup>8</sup>.

Принцип продвижения не выдержан в народных мелодиях до конца: он сменяется прямым повтором, кварто-квинтовой транспозицией мотива и т. д. У Бартока же он в какой-то мере управляет развитием мелодической линии.

<sup>8</sup> По мнению видного венгерского фольклориста Л. Викара, высказанному в беседе с автором этих строк, данный принцип особенно типичен для венгерских детских и календарных песен.

Тема Бартока вбирает в себя еще один принцип венгерского народного мелодиетворчества — принцип *обращения*. Октавный диапазон многих мелодий с квинтовым и квартовым тонами в качестве осей его деления ведет к различным видам мелодической симметрии, и в первую очередь — к обращению<sup>9</sup>. Приведем образцы из той же работы Бартока, а также из расширенного издания книги Кодая (Kodály, 1952)<sup>10</sup>. Принцип обращения (разумеется, без строгого соответствия, свойственного полифоническому письму) проявляется в рисунке отдельных фраз или в более протяженных частях (симметрично расположенные части показаны скобкой сверху и снизу):



Прием обращения принадлежит, как известно, к числу излюбленнейших у Бартока и используется им исключительно широко. Вряд ли правомерно «выводить» его прямо и только из фольклора: на формирование стиля, бесспорно, оказала влияние и полифоническая техника, которой великолепно владел композитор. Однако в мелодиях, где очевидна интонационно-ритмическая близость к народной песне, принцип обращения, по всей видимости, восходит именно к фольклорным закономерностям. Ограничимся двумя краткими примерами, количество которых легко было бы умножить:



<sup>9</sup> Важную роль квинты, а также кварты в мелодико-линейной структуре старинных песен подчеркивает З. Кодай (1961).

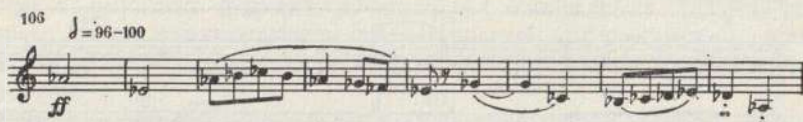
<sup>10</sup> Мысль о существовании в старинной венгерской мелодике принципа обращения была подтверждена Л. Викаром в беседе с автором этих строк. Венгерский ученый дополнил найденные автором примеры рядом примеров из книги З. Кодая.





Тема финала Дивертисмента своими качествами во многом объяснена именно упомянутым композиционным принципам продвижения и обращения; речь идет об отличающей ее особой мускулистой крепости (не только в непосредственно эмоциональном, но и в конструктивном смысле), компактности — несмотря на немалые размеры. Свойства же эти обеспечивают возникновение производных от темы образований, сохраняющих важнейшие черты ее мелодико-ритмического облика и конструктивного «скелета». Таким образом, бартоковская мелодия, столь тесно и разносторонне связанная с народной музыкой, в то же время обнаруживает признаки *полифонической темы*. А отсюда — полифонические приемы на основных этапах ее развития вместо традиционного варьирования<sup>11</sup>.

В фугато, среднем разделе сонатной формы, из «рифменно» сходных концовок мелодии рождается самостоятельная тема:



Богатое применение находит в финале принцип обращения. Он присутствует в самой теме, внутри нее — и в более крупном плане (соотношение нисходящего и восходящего направления линии и мелодического скачка в первом и втором «коленах»), и в деталях (мелодические «завитки» в третьем «колене» — показаны скобками в примере 102). Но самое главное и примечательное заключено в целостной конструкции темы, которая делает ее (так же, как и тему фугато) пригодной и «готовой» для обращения в дальнейшем. И Барток с поразительным мастерством использует принцип обращения — наряду с сонатностью он положен в основу всей формы финала. Такт 214 образует рубеж, начиная с которого музыка повторяется почти полностью, но будучи перемещенной в плоскости горизонтальной симметрии, то есть в обращении, — случай едва ли не уникальный в гомофонной литературе послемоцартовского времени. Так строится вторая половина фугато (от вступительного унисона); целиком в обращении дана реприза — и главная партия, и побочная<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Данный образец синтеза фольклорных элементов и полифонических принципов — не единственный у Бартока. Вспомним мелодию побочной темы финала Концерта для оркестра, о которой речь пойдет ниже (см. пример 143в на с. 252).

<sup>12</sup> Прием обращения в фольклорном тематизме используется не только в подвижной и динамичной мелодике типа финала Дивертисмента и только что

Использование приема обращения в таком масштабе не нарушает фольклорных связей, не накладывает на них отвлеченно-умозрительного отпечатка. Наоборот, Бартоку, при строгой выдержанности приема, удается истолковать репризу не просто как возвращение, но как *дальнейшую* стадию народного музицирования, где увлеченность музыкантов достигает наивысшего азарта. И это — еще одно свидетельство обобщения в теме Бартока конструктивных закономерностей народной музыки.

Динамизация репризы осуществлена по-особому, проявляясь в ее *тонусе*, но не в собственно *громкостном* уровне. Происходит она за счет обновления ладогармонических и отчасти мелодико-исполнительских средств: тема насыщается разудалыми тиратами-форшлагами, вносящими новый звуковой колорит и новую ладовую расцветку (см., например, *des* во 2-м такте примера 107), особенно же меняется сопровождение. Вместо длительно повторяемого в экспозиции аккорда дается чередование созвучий, все более расширяющее свой диапазон: по существу, сопровождающая гармония (сначала расширенная тоника, затем трезвучие VII миксолидийской ступени) превращается в гармонический *горизонтальный комплекс*, не только наполненный собственной «жизнью», но и отходящий — по мере динамизации — от ладозвукорядного содержания мелодии в сторону целотонности (приводим начала первого и третьего «колена» — пример 107 а и б).

Происходящее в репризе представляется плодом изощренной композиторской техники и смелой фантазии. Это так, но при всем том у Бартока мог быть вполне конкретный фольклорный ориентир — *динамика* народно-инструментального *варьирования*. Малоисследованная область народного творчества, таящая много удивительного, далекого от профессиональной музыки, была, конечно, хорошо известна фольклористу-практику.

Интересное явление, наблюдаемое в ансамблевом варьировании, — свобода ладогармонической координации мелодии и сопровождения, нарастающая по мере развертывания формы. После



упомянувшегося финала Концерта для оркестра. Сошлемся на «Прерванное интермеццо» из Концерта для оркестра: лирическая и певучая начальная мелодия, многосторонне связанная с фольклорными истоками, во втором проведении звучит одновременно с собственным обращением, повторяющим все (!) ее изгибы в противодвижении (см. пример 136а, такт 12).



107б  
290 Solo

VI. I  
f Solo

VI. II  
p Solo

Vle  
p Solo

Vc.  
p

VI. I  
rit.

VI. II  
(sim.)

Vle  
(sim.)

Vc.  
(sim.)

и т.д.

♩ = 132

и т.д.

108б

♩ = 132

accelerando

оконч. II проведения

marcato

♩ = 144

♩ = 132

начального изложения, как правило, более простого и «упорядоченного», народные музыканты-инструменталисты, постепенно увлекаемые фантазией, не только разнообразят собственную партию, но и допускают значительное «разноголосие» в ансамбле, хотя под конец согласование партий обычно вновь становится строже. Приведем один венгерский и два румынских образца — исходное (а) и последующее (б) проведения<sup>13</sup>:

108а Feszes táncritmús

♩ = 106

accel. al 5m 5

sim

<sup>13</sup> Пример 108 заимствован из изд.: Lajtha L. Szeki gyűjtés. — Budapest, 1954; № 2; примеры 109 и 110 — Alexandru, 1956, № 55 и 75.



109a  
Allegro

Cobza I

Cobza II

1. 2.

ossia

d.c.

109b

1. 2.

d. s.

110a  
Moderato  $\text{♩} = 108$

Vicara I

Vicara II

Contrabas

110b

Венгерский танец в исполнении деревенской капеллы строится в виде восьмитакта с длительно удерживаемой доминантовой гармонией во второй половине. В третьем проведении варьирувание мелодии сразу же уводит ее к обыгрыванию доминантового трезвучия, однако сопровождение, словно сохраняя «оттиск» исходной структуры, идет по-своему и начинается с тоники. Подобные «расхождения» типичны и для других образцов из того же сборника.

Румынская хора (обе партии кобзы записаны от знаменитого Кобзаря Бэтрына) начинается в миксолидийском ладу с низкой II ступенью от тоники *d* и кончается в ионийском *D-dur*<sup>e</sup>; типичный аккомпанемент танца почти не выходит за пределы тоники. В процессе варьирувания обе партии ладово обогащаются и в четвертом проведении как бы расслаиваются: в мелодии выдерживается миксолидийский мажор с чертами лидийского наклонения; гармоническая фигурация сопровождения, наоборот, чередует уменьшенный септаккорд от I ступени (!) с субдоминантой (ладово-расщепляются и сталкиваются разновысотные III, IV, V ступени).

Румынский жок в исполнении трансильванских лаутаров — более сложное, двухчастное построение, в котором происходит постепенный переход от миксолидийского *A-dur*<sup>a</sup> к *a-moll*<sup>ю</sup> (через *C-dur*). Мелодия во всех проведениях не меняется, тем большую свободу варьирувания приобретает сопровождение. А в результате то 2-я скрипка, то бас — как бы под слуховым впечатлением ладотональной сферы окончания (*a-moll*, *C-dur*) — переносят ее элементы «вперед», вводя их в аккомпанемент «преждевременно».

В цитированных фольклорных образцах мы можем наблюдать и полифункциональность, и полиладовость, и элементы политональности, а на возникающие порою вольности в сочетании слоев (пример 110) отважился бы далеко не каждый мастер-профессионал. Во всяком случае, бартоковские приемы преобразования темы (в частности, усложнения ее ладгоармонического содержания) могли быть — в ряду других источников — порождены и народным инструментализмом. Обратим внимание еще на одно явление: в приведенных образцах варьируванию сопутствует нарастание напряженности, экспрессии, и это осуществляется вполне сознательно, однако увеличения громкости звучания не происходит. Не этот ли чисто фольклорный способ динамизации подсказал Бартоку тип репризы финала?



Общая концепция Дивертисмента и его финала движет мысль композитора далее, за пределы непосредственной близости народной музыки. Изобретательнейшая трансформация тем в репризе, несущая явные фольклорные приметы, служит трамплином для дальнейших преобразований — в коде. Здесь танцевальный образ главной темы впервые утрачивает свою вещественно-«материальную», жанровую оболочку, как бы подвергаясь воздействию некоей незримой «темной», злой силы. Аналогично — но более саркастически-гротескное — превращение танца происходило в финале созданного ранее трио «Контрасты».

Остинатный элемент коды — безостановочно-завороженное кружение (триольная фигура, напоминающая начальными интонациями «Ночь на Лысой горе» Мусоргского); по мере раздвижения голосов оно расплзается по диапазону, выстраивая в одном из заключительных эпизодов двенадцатитоновый кластер (Vivace). Утрата темой ее народнотанцевальных жанровых признаков проявляется через разрушение целостности и ладотональной устойчивости. Начальный мотив, мелькая в стреттных политональных наложениях (то в уменьшенном, то в увеличенном ладу), как бы вовлекается в вихрь причудливо-фантастического, «дьявольского» верчения. Характернейший выразительный прием в этом образном ряду — *интервальное сжатие* и хроматизация диатоники темы:


Образ, возникающий в коде финала, как и некоторые аналогичные ему бартоковские образы, не чужд духу фольклора с его сказочностью, чертовщиной, с его чудесными порою превращениями реальных, «земных» героев<sup>14</sup>. Создавая такой образ, композитор, естественно, опирается не только на фольклор и далеко отходит от художественных средств народной музыки (о неизбежности такого отхода шла речь в I и II очерках). Барток свободно использует средства индивидуального стиля, в частности прием интервальных преобразований, столь часто применяемый и в произведениях более далеких от народного искусства, например, в струнных квартетах.

<sup>14</sup> Заслуживает упоминания, что в венгерском (да и, вероятно, не только венгерском) поэтическом, словесном фольклоре черт порою появляется в облике музыканта на празднике (см., например: Кодай, 1961, 129).

Но, видимо, не случайно этот прием становится характерным для музыки XX века в качестве способа деформации фольклорной темы и изменения ее образного содержания (вспомним аналогичные явления у Дебюсси) — так проявляется общность подхода к народной музыке.

I часть Дивертисмента (Allegro non troppo) перекликается с финалом, но олицетворяет иной тип связей с народным искусством. Вероятный фольклорный прообраз и здесь — игра народных инструменталистов, отраженная, однако, вне рамок конкретных танцевальных жанров, без сочных деталей и чисто фонических эффектов исполнительской манеры. Внимание композитора привлекает, по видимому, более всего сам процесс инструментального музицирования, во всей его свободе и прихотливости, бесконечной изобретательности варьирования.

Своеобразие формы I части — во внедряющемся «поверх» сонатной схемы основном ритмоинтонационном контрасте. Непринужденное, изящное течение мелодической нити, словно вытягиваемой из бесконечно разматываемого клубка (темы побочной партии — лишь мимолетный утонченно-прозрачный эпизод в сравнении с главной), многократно прерывается краткой и энергично провозглашаемой в tutti речевой формулой, основанной на типично

венгерском начальном ритме (  — ее наиболее устой-


чивый вид). В итоге господствующая в сонатной форме светлая и облагороженная танцевальность осложняется декламационно-«хоровым» рефреном, звучащим то сурово и непреклонно, то со страстной экспрессией.

Как и в финале, в I части доминирует главная тема — гибкая, пластичная, с упругим начальным толчком-синкопой, дающим импульс легкому и капризному бегу, подчеркнута свободному от всякой регулярности:




Фольклорные прототипы темы — менее осязаемы. В ней нашел отражение общий инструментальный принцип контраста мерного, неизменного сопровождения и мелодии, в которой долгий, протянутый начальный «возглас» предваряет быстрое и изменчивое движение, — принцип, на котором строятся, в частности, ансамбли деревянных духовых с аккомпанементом кобзы, цимбал, гитары и т. п. (инструментальная дойна, некоторые виды хоры, сырбы и др.). Воплотилась в теме и моторика народно-инструментальных пассажей и фигураций — не только особая мелодическая подвижность, но и способ «неожиданного» введения альтераций с их последующим обыгрыванием. Наконец, в данном мелодическом контексте, бесспорно, по-фольклорному реализуется лад темы — излюбленный бартоковский лидийско-миксолидийский (особенно характерно — с квинтой в качестве оси вращения — звучит верхний тетракорд). Заметим, что в других мелодических ситуациях тот же звукоряд у Бартока предстает в весьма далеком от фольклора облике и потому для обозначения гораздо более уместен предложенный Э. Лендваи (Lendvai, 1957, 127) термин «акустический звукоряд» (происходящий от оберточного ряда).

Более конкретны связи с типом ритмической структуры некоторых танцев: начальная или заключающая фразу ритмическая остановка и дробное гаммообразное или арпеджированное движение. Такова одна из областных разновидностей венгерского «прыжкового танца», *alföldi urgós*; типичная фигура мерного оstinатного

сопровождения  имеет даже специальное словесное обозначение — *gyorsdűvő* (пример 113а; см.: Martin, 1972, 116, 128).

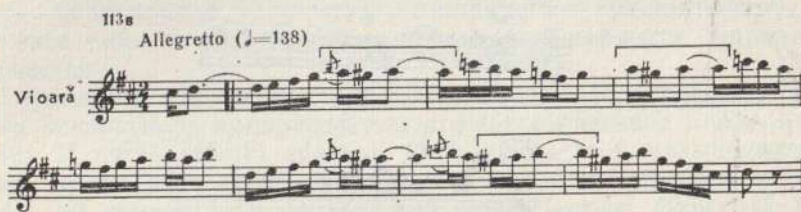
В образце скрипичного «быстрого венгерского», *sebes magyaros* (пример 113б; см.: Sárosi, 1965, 59) эта остановка оформлена в

виде синкопы с предваряющим дроблением, 

(удержанный элемент мелодии); сравним пример 113б с темой Бартока (пример 112). Аналогичный тип ритмической структуры — в трансильванских жанровых разновидностях танцев: в арделяне, леныске (ляне) и некоторых других (пример 113в — та же синкопа<sup>15</sup>).



<sup>15</sup> Пример заимствован из изд.: 100 melodii de jocuri din Ardeal. — București, 1955, № 74. Кроме приведенного примера см. (там же) № 7, 9, 31, 35.



Обратим, кстати, внимание на ладовую оригинальность как будто непритязательных народных мелодий, перекликающуюся кое в чем с ладовым строем темы.

Однако любые фольклорные параллели сразу обнаруживают и существенное отличие бартоковской темы. Главное — полный отказ от периодичности в структуре, все же возникающей в той или иной форме в народной мелодии, сколь бы импровизационно-свободным ни было ее начало. Отсюда принципиальная *незамкнутость* темы, возможность ее бесконечного продлевания, но также и более раннего «прекращения» (о чем свидетельствуют дальнейшие проведения) — не сжатия или усечения, а именно естественной приостановки в изложении. Вспомним начальный мелодико-ритмический импульс-синкопу, и мы придем к выводу, что созданная композитором оригинальная тема примыкает к типу «ядро — развертывание». Ее своеобразие (в рамках данного типа) — в подчеркнутой гомофонности, несущей явный фольклорный отпечаток; необычно и использование подобной темы в качестве главной темы сонатной формы.



Быть может, еще более оригинальная черта темы Бартока — ее «абсолютная» изменчивость, мобильность решительно *всех* ее элементов. Даже, казалось бы, самый концентрированный из них, определяющий облик темы — начальное ядро — оказывается пригодным к разноплановому варьированию.

Варьируется ритмическая фигура ядра, то есть тот компонент темы, который обычно наиболее устойчив. Начальный звук удлиняется, выравнивание ритма в одном из стреттных проведений даже стирает синкопу:



Радикальные изменения мелодико-интонационного рисунка ядра осуществляются и излюбленным приемом обращения (пример 115а), и интервальными преобразованиями (пример 115б).



Варьирование темы не только вносит нюансы светотеней, но порою и затрагивает само содержание образа. В одном из таких вариантов тема максимально удаляется от светлого и привольного экспозиционного облика, не случайно этот краткий эпизод разработки помещен между наиболее драматичными провозглашениями речевой формулы (такты 120 и 125). Мелодия темы, дублированная в большую секунду, имитируется в тритоновый интервал, возникающая атональность способствует эффекту гнетуще-сумрачной напряженности, тема как бы подвергается иссушающему воздействию чуждого ей начала. И именно здесь Барток вновь (как в коде финала) использует прием интервального сжатия и хроматизации ядра: кварта сжимается до большой секунды.

Итак, на протяжении I части главная тема предстает в несравненно более разнообразных модификациях, чем это обычно имеет место в сонатной форме, — модификациях, при которых остается сохранным лишь самый общий принцип большей и меньшей индивидуализации (ядро — развертывание), а также характер мелодического движения. При всем том уже в первоначальном изложении тема несет на себе явную печать близости народному инструментализму — в упомянутом типе мелодического движения, порожденного фигуративной народно-инструментальной мелодикой, в ритмике, ладе, фактурном изложении. Таким образом, именно найденная Бартоком *структура* темы оказывается тем ключом, который помогает отразить и иную, *процессуальную* сторону фольклорного музицирования. Ибо в гибкости структуры — ее незамкнутости и отсутствии стабильности — запечатлелась сущность народно-инструментального варьирования: «бесконечность» протяженности во времени и всеохватность, «безграничность» возможных изменений<sup>16</sup>. Запечатлелась, однако, без непосредственного заимствования самой формы — формы вариаций (и периодичности, нередко связанной с такой формой), а в виде сжатого концентрата — главной темы сонатной композиции.

Тема Бартока — еще одна разновидность «открытой» темы, созданная иным способом в сравнении с образцами Стравинского (там — равноправие вариантов, «собирающее» — «распыление»), но не менее емко воплощающая важные закономерности народного творчества.

Глубиной и насыщенностью содержания, особой наглядностью, почти «сюжетной» конкретностью драматургического плана отличается II часть (*Molto adagio*). О трагизме этой музыки писали многие исследователи, есть сведения и о предполагавшемся эпиграфе: «В темное будущее Европы» (см.: Нестьев, 1969, 612, 617; Уйфалуши, 1971, 274). В основе композиции — идея перехода от внутреннего, «нематериального» к внешнему, зримо-«предметному», от мысли к действию. Безысходное и тягостное раздумье сменяется предельно открытым эмоциональным взрывом, горестным излиянием, а оно, в свою очередь, — постепенно близящимся траурным шествием, как бы доносящим до нас стоны и рыдания людской массы. Завершает композицию возвращение к исходному образу, и в результате репризная форма заключает четыре самостоятельных и примерно пропорциональных построения: АВСА.

Ощущение значительности происходящего, целой разворачивающейся перед нами драмы возникает благодаря *масштабности* созданных Бартоком образов — несмотря на сравнительно небольшие размеры всего *Adagio* (в нем 74 такта). И здесь особая роль принадлежит фольклорным элементам, в первую очередь *ритму*, хотя связи с народной музыкой более широки и в разных темах неодинаковы.

<sup>16</sup> Вспомним хотя бы вольности в варьировании, демонстрировавшиеся в примерах 108—110.



Начальный образ (А) примыкает к типичной для Бартока сфере интеллектуально-напряженной лирики, воплощающей самоуглубление, порою настойчиво ищущую мысль («Музыка для струнных, ударных и челесты», I часть; Соната для двух фортепиано и ударных, вступительный раздел; отчасти начало Третьего квартета). Характерна для этой сферы мелодика с узкообъемными хроматизированными интонациями, аналогичные которым С. Сигитов (1972, 274) определяет как мотивы «одиночества»; прозрачно-«бестелесный» и медленно растекающийся фон образует уменьшенный лад с тритоново-полутоновой основой (см.: там же, 270—271), создающий — в сочетании с мелодическими интонациями и тембровой окраской — угрюмо-затененный колорит, атмосферу стиснутости, несвободы. И только ритмосинтаксическая сторона темы отличается от обычно используемых композитором в данной сфере средств:

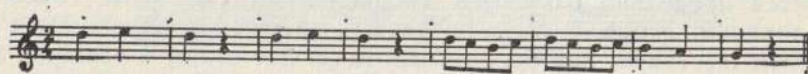
116 Molto adagio  $\text{♩} = ca. 88$



Ритм лапидарно прост, подчеркивает элементарную структуру суммирования (1+1++2) и явно — хоть и неожиданно — выдает свое фольклорное происхождение.

Аналогичного вида ритмическое строение можно наблюдать в обширном слое детских песен. Среди песен, сопровождающих игры детей, весьма распространен начальный ритм  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  с интонацией секундового колебания от устоя<sup>17</sup>:

117



Смысл внесения через ритм элемента четкой упорядоченности, простоты временных соотношений — элемента, столь необычного для бартоковской темы подобного рода, — может быть объяснен по-разному. Думается, что это явление следует поставить в связь с концепцией Дивертисмента, потребовавшей объективировать, наделить свойством всеобщности, неиндивидуалистичности даже самый лирически-«уединенный», психологизированный образ. И наиболее пригодным средством оказался общеизвестный ритм народной песни — в силу его семантической широты и многозначности;

<sup>17</sup> Пример 117 заимствован из изд.: Corpus Musicae Popularis Hungaricae vol. I: Gyermekjátékok («Детские игры»), № 361.

ритм этот выступает в синтезе с полярно противоположными компонентами авторского стиля.

Пронзительный возглас в высоком регистре резко меняет тембровый колорит, знаменуя начало среднего раздела Adagio — переход в иное эмоциональное состояние.

Краткая тема-формула, образующая вместе с имитационно-фигурованным изложением эпизод всего в 14 тактов (В, пример 123 на с. 223), тем не менее экспонирует целый образный пласт, существенный для создаваемой Бартоком художественной картины мира. Здесь необходимо сделать некоторое отступление.

Воплощая острые социальные потрясения, катаклизмы, рисуя злобные, враждебные человеку силы и их разрушающее воздействие на судьбы народов и отдельных личностей, композитору необходимо было запечатлеть и горячий, непосредственный отклик на происходящее. Эта истинно гуманистическая потребность выразить эмоциональную реакцию даже не столько на конкретные события, сколько на само художническое интуитивное ощущение трагичности бытия, сближает Бартока с Шостаковичем и Онеггером, хотя каждый из них реализовал такую потребность по-своему.

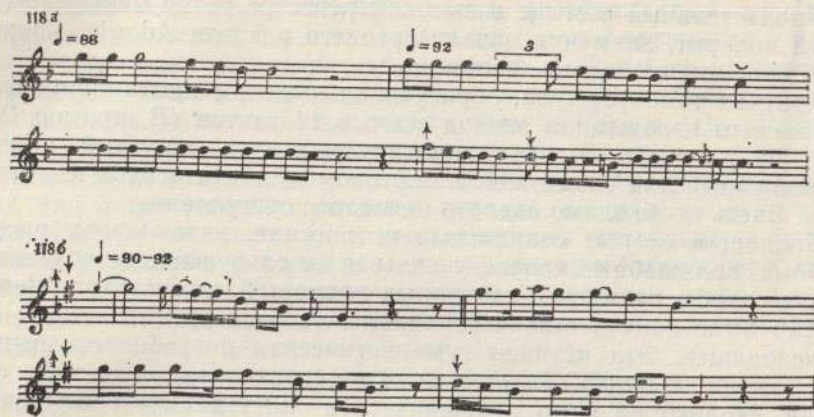
Отсюда у Бартока целая череда образов, отражающих — в связи с замыслом того или иного сочинения — разные формы проявления, разные фазы развития горестного чувства: от взволнованно-смятенной, почти «речевой» жалобы, просьбы (средний раздел I части «Контрастов», пример 120) и психологически усложненного, «личностного» излияния, как будто рождающегося из застывшей ночной тишины («Музыка для струнных...», III часть, пример 124), вплоть до обжигающей экспрессии общенародной скорби, нестерпимой боли, сжимающей многие и многие сердца (Концерт для оркестра, Интродукция, Элегия; примеры 119а, 119б).

Жанр похоронного плача явился важным фольклорным источником подобных образов, что и было в общей форме отражено советскими исследователями в определениях «народный плач» (С. Сигитов), «народный причет» (И. Нестьев). Есть, однако, смысл в том, чтобы более детально исследовать фольклорные связи: они далеко не ограничиваются упомянутым жанром и представляют особый интерес в аспекте изучаемых проблем.

Жанр плача (на русских примерах) характеризовался в I очерке, где в сравнении с жанром lamento в профессиональной музыке выявлялись его общехудожественные свойства и специфические средства выражения. Венгерские похоронные плачи, siratók, в основных чертах близки русским (и, видимо, плачам других народов), отличаясь прежде всего прозаическим, а не стихотворно организованным текстом, что дало основание З. Кодаю настаивать на их речитативной природе. «...Плач является ярко выраженным речитативом; в нем нет ритма, измеряемого тактами; отрезки мелодии, заканчивающиеся остановками, моментами покоя, в нем не равны; мелодические фразы повторяются неперiodично и не разделяются на такты» (Кодай, 1961, 86). Приведем фрагменты двух



образцов плача, записанных Кодаем в разных областях Венгрии<sup>18</sup>:



Совершенно очевидно, насколько далек рассматриваемый жанр в его музыкальном выражении от норм профессиональной музыки, насколько связан он с условиями бытования и манерой исполнения. Для трансплантации жанра композитору надо было реализовать пока еще скрытые возможности, пронизательно подмеченные Кодаем, писавшим: «... Идея завершённой мелодии витает над свободно изливающимися прозаическими фразами» (Кодай, 1961, 86; курсив мой. — Г. Г.). Для того же, чтобы превратить плач в тему (а не использовать его, скажем, в свободно-речитативном эпизоде), требовались специальные средства, и прежде всего — ритмическая организованность. Следовательно, обращение к похоронному плачу было важно прежде всего со стороны образной: художник шел от содержания эмоции, ее глубины (запечатленное сознание непоправимости утраты), ее общезначимости. Что же касается чисто мелодических средств, то Барток мог заимствовать декламационный повтор на неизменной высоте — обычный для начального звука, являющегося в большинстве случаев исходной вершиной (реже встречается речитация на другом опорном тоне — квинте или кварте), а также перенять общий профиль медленного ниспадания.

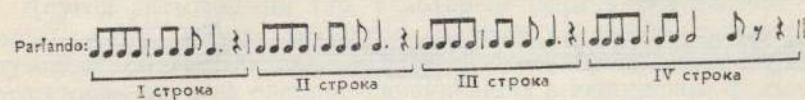
Откуда же берет Барток ритмические формы, создавая свои темы-плачи? — Опять-таки из фольклора, однако из других его жанров, причем здесь обнаруживаются связи либо с песенным ритмом *parlando rubato*, либо с подчеркнуто *акцентным* ритмом, встречающимся и в вокальных, и в инструментальных жанрах.

Среди песен *parlando rubato* старинного слоя венгерского фольклора (класса «А», по Бартоку) восьмислоговое строение, удержанное во всех четырех строках благодаря изометричности

<sup>18</sup> Примеры заимствованы из изд.: Corpus Musicae Popularis Hungaricae, vol. V: Siratók («Плачи»). — Budapest, 1966, № 1, 56. Последний пример см. также: Кодай, 1961, 89.

текста, принадлежит к числу самых распространенных. Барток-исследователь отмечает народную манеру импровизационно удлинять или укорачивать отдельные слоги в большей частью мерной ритмике. Некоторые изменения постоянны и встречаются в окончаниях строк; таков, например, ритм  $\text{♪ ♪ ♪}$  или  $\text{♪ ♪ ♪}$ , свойственный и песням с иным строением слоговых групп (Bartók, 1965, 32—33).

Указанную разновидность собранных венгерскими фольклористами песен представляет песня под № 20 из книги Бартока (Bartók, 1965) с такой ритмической схемой<sup>19</sup>:



Можно лишь поражаться полноте воспроизведения композитором одной лишь народнопесенной ритмической формы без какого бы то ни было заимствования мелодического рисунка (более просторного, раскидистого в народных песнях), а также самого характера песен (спокойно-повествовательного и плавного). В теме Интродукции и Элегии из Концерта для оркестра описываемая ритмическая структура дана в обостренном виде — чтобы подчеркнуть взволнованную речитацию, идущую от жанра плача. Ритмические длительности уменьшены, и тем самым увеличена заключительная остановка, а, условно говоря, восьмисложная «строка» разбита как

бы на две четырехсложные  $\text{♪♪♪♪}$  «полустроки»<sup>20</sup>. Впрочем, впол-

не очевидно их попарное объединение движением мелодической линии:



<sup>19</sup> Сходная схема — в приводившемся выше примере 99 и целом ряде других.

<sup>20</sup> Подобное расчленение эпизодически встречается и в народных песнях описанного вида. Благодаря упоминавшейся манере импровизационного укорачивания или удлинения ритмических долей одна из строк вместо типичного


вида:  $\text{♪♪♪♪ | ♪ ♪ ♪}$  — может звучать так:  $\text{♪ ♪ ♪ | ♪♪♪♪}$

(см.: Bartók, 1965, № 15, 17, 22 и др.).



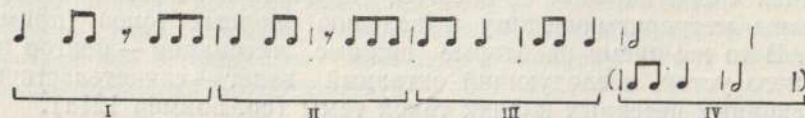
Последующий вариант темы Элегии, мелодически еще более далекий от песен parlando, в то же время обнажает фольклорный первоисточник ритма (вспомним ритмическую схему на с. 219):



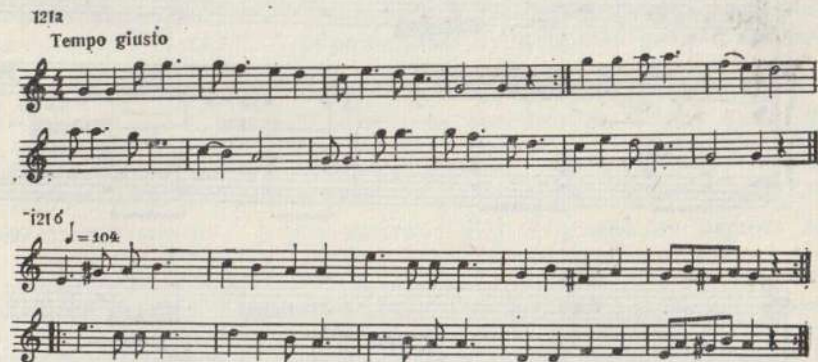
В сущности, та же ритмическая структура предстает в среднем разделе I части «Контрастов»; происходит лишь общее выравнивание длительностей (сокращается заключительная доля каждой «строки»), а возникающий оstinатный рисунок  усиливает жалобно-молящий характер интонаций:



И даже сквозь танцевальный облик косвенно соприкасающейся с жанром плача побочной темы финала Дивертисмента просматривается опять-таки удержанная четырехстрочная ритмическая форма, правда, уже не с восьмисложной, а с шестисложной «строкой»:



Другой ритмический тип, с которым Барток синтезирует элементы плача, едва ли не противоположен. В его основе — подчеркнутая акцентность и характерная фигура обращенного пунктирного ритма, одна из распространеннейших в венгерском фольклоре, идущая, видимо, от закономерностей просодии самого языка (обязательная ударность первого слога и часто встречающаяся долготавторого слога). Об общеупотребительности этой фигуры свидетельствует ее использование даже в плачах — но, разумеется, эпизодически (см. пример 118). Рассматриваемый здесь ритмический тип можно найти в песнях так называемого нового стиля венгерского фольклора (класса «В», по Бартоку) — там, где энергия и острота ритма связаны с упорным повтором начального устоя (примеры 121a). Мы встретим этот тип в песнях и танцах стиля «вербункош», оказавшего, по-видимому, влияние на формирование нововенгерской народной песни<sup>21</sup>. Более открытый — в сравнении со старинным песенным слоем — тип эмоционального выражения в «вербункоше» связан большей частью с активным освоением мелодического диапазона и нередкими, порою достаточно крутыми, ладовыми поворотами. Примеры — вокальный образец (пример 121б), инструментальная мелодия, сохраненная Кодаем в неизменности при обработке (пример 121в)<sup>22</sup>:



<sup>21</sup> Такую гипотезу в свое время выдвинул сам композитор (см.: Барток, 1966, 27).

<sup>22</sup> Пример 121a заимствован из изд.: Bartók, 1965, № 128; 121б — из изд.: 111 Nepi táncdal. — Budapest, 1954, № 107; 121в — из изд.: Sárosi, 1977, 33.



Барток «реабилитирует» для себя этот стиль еще в 20-е годы, соприкасаясь с ним, в частности, в скрипичных рапсодиях. Начало Второй рапсодии — здесь мы на миг отклонимся в сторону от исследуемого жанра — демонстрирует мелодию, в которой ощутимы влияния «вербункоша»: ее энергия, упругость в немалой степени обязаны метроритмическому выделению опорных тонов (пример 122). В то же время некоторые важные интонации — повтор начального устоя, последующий октавный взлет — свидетельствуют об исконных песенных корнях такой темы (ср. пример 121a).



122 [Moderato]

Метрическая акцентность «вербункоша» и особая ладомелодическая плотность, концентрированность, характерная обостренная ритмика (ритм упругого шага) в сочетании с идущим от плача и от других жанров венгерской песни принципом неоднократного декламационного повтора начального звука (что для «вербункоша» далеко не столь типично), а также с нисходящим движением мелодии — все это и формирует яростную и скорбную тему среднего раздела Adagio из Дивертисмента<sup>23</sup>:

123 Un poco più mosso

Более опосредствованные связи с рассматриваемыми жанрами — в начальной теме III части «Музыки для струнных, ударных и челести», с ее сложным, монологически индивидуализированным содержанием. Однако в остроте печали все же ощутим дух народного плача. Распыленная на отдельные интонации мелодия удивительным образом — несмотря на мелизматику — сохраняет характер речитатива, чему способствует многократное возвращение к начальному устою<sup>24</sup>. А обращенный пунктирный ритм и неизмен-

<sup>23</sup> Связи темы со стилем «вербункош» отмечают И. Нестьев (1969, 617) и Б. Шароши (Sárosi, 1977).

По мнению Л. Викара, начальная ритмика темы достаточно типична и для нового стиля венгерского фольклора. При записи народных песен ритм порою сглаживается (  вместо  ), тема же Бартока дает

ритмический вариант, близкий реальному звучанию некоторых песен. Ладинтонационный профиль окончания темы, очерчивающий тонический малый минорный септаккорд с высокой IV ступенью, указывает еще на один возможный источник — трансильванскую румынскую песню. О ладе этих песен пишет сам Барток (см.: Bartók, 1966; см. также заимствованный оттуда пример 135a на с. 240). Таким образом, в синтезе, о котором идет речь, по-видимому, участвовали самые разные фольклорные слои, находившиеся в поле зрения композитора.

<sup>24</sup> С похоронным плачем сближает эту тему и Б. Шароши (1977).



ная периодичность структуры (чередование полутактов) доносят отдаленный отзвук поступи:

124 Adagio molto

Выявленные два типа ритмической организации — соответствующее речи (по Бартоку) мерное сказывание и подчеркнутая акцентность, острота — вовсе не исключают друг друга в темах-плачах Бартока. Так, в тему из Концерта для оркестра, с ее удивительно точно воссозданной структурой песен parlando rubato, вводится — в виде аккордовых «врезок» — характерная обращенная пунктирность (вторые полутакты в примере 119а). Наоборот, тема Дивертисмента, столь ритмически сжатая и «формульная», обнаруживает тем не менее в своей конструкции двенадцатисложную «строку», правда повторенную не четырежды, а дважды (пример 123). Встречающиеся в мелодике «вербункоша» каденционные ладовые повороты находят отражение в способе хроматизации лада темы из «Контрастов» (пример 120); весьма показательно, что малотерцовая периодичность (В. Цуккерман), или большетерцовый лад (С. Сигитов), возникает именно в конце темы, в ее четвертой «строке».

Таким образом, мы вправе сделать вывод, что фольклорная основа тем-плачей Бартока не ограничена только жанром народного плача. Композитор создает свои темы путем *разножанрового синтеза* выразительных свойств и конструктивных элементов народной музыки. Думается, нет нужды специально оговаривать участие в этом синтезе также средств профессиональной музыки XX века, участия тем более необходимого, чем более значительная часть содержания синкретического фольклорного образа остается «за бортом» при трансплантации только музыкальной стороны — а ведь речь идет о похоронном плаче! Так, возвращаясь к среднему разделу Adagio Дивертисмента, укажем на фугированное изложение, где каждый вступающий голос вводит собственный тональный «слой» — вплоть до возникающего в кульминации политонального наложения  $\frac{a}{g}$ , что в сочетании с тембром скрипок в высоком регистре создает пронзительно-острую, щемящую звучность.

Нам остается коснуться еще второй темы среднего раздела (С, пример 125). Дальнейшее развитие «сюжета» Adagio дает естественный выход чувству скорбного отчаяния — в размеренном движении похоронной процессии. И ведущим выразительным средством становится мелодико-ритмическое остинато.

В основе темы — простейшая песенная мелодия, связанная с той же фольклорной жанровой сферой, что и начальная тема Adagio. Сходна и структура суммирования, но ритм, при всей его, казалось бы, элементарности, благодаря последовательно осуществ-

ляемому дроблению (  ) таит в

себе некий энергетический потенциал, реализуемый в дальнейшем.

Эпизод строится на непрерывном повторении двутактовой темы, однако не мелодико-интонационное, а ритмическое — регулярное — начало выступает на передний план, подчеркиваемое неуклонным разрастанием звучности и громкостной динамики. Ощущение суро-

125 [Molto sostenuto]



вой неотвратимости, неизбежности передано с большой художественной силой (пример 125).

Эпизод содержит не только вершину динамического рельефа всей части, но и эмоциональную кульминацию Adagio. Контрапунктирующий слой фактуры — 1-е скрипки — постепенно расширяет звуковую зону, максимально уплотняет ее по принципу дополнительности (в верхнем голосе интонируются шесть, условно говоря, «белоклавишных» тонов, дополняющих *gis-moll'*ную гексатонику темы до полного двенадцатитонового звукоряда).

Резкость диссонирования оказывается следствием нередкого у Бартока подобия гетерофонии — именно как «художественно организованной разноголосицы», если воспользоваться метким выражением Ю. Холопова (1974, 276). Вздыхающиеся и как бы глисандирующие квинтовые трели, усиливая гармоническую насыщенность, доводят эмоциональный накал едва ли не до возможного в музыке предела. В этой неукротимой иступленности, в явственно слышимых всхлипываниях и стенаниях композитору удается запечатлеть — оставаясь в рамках авторского стиля и мобилизуя его средства — такие стороны фольклорного образа, которые обычно обходило профессиональное искусство...

#### Народный инструментализм в мире музыки Бартока

*Концерт для оркестра, финал; трио «Контрасты», финал;  
«Музыка для струнных, ударных и челесты», финал*

Фигурационный тематизм: пассаж в функции темы, способы гармонизации. Ладовые находки, их роль в формировании стиля. Фольклорная тема-остинато: растворение ее в фоне; «фольклорный слой» в фактуре

Народная инструментальная музыка была для Бартока не менее важным источником творчества, чем народная песня. Да это и неудивительно, если мы примем во внимание поразительное богатство и разнообразие инструментализма тех народов, музыку которых собирал Барток-фольклорист. Быть может, стоит напомнить, что инструментальный фольклор был предметом специального изучения Бартока.

В научных статьях ряда сборников (например, посвященных народной музыке Румынии, Турции и др.) имеются разделы об инструментах и их репертуаре; перу Бартока принадлежит цикл статей (1911—1935) о венгерской народной инструментальной музыке, причем его особо интересовали исконные сольные инструменты — волынка и пастушеский рожок (ансамблевой игрой, в частности цыганских ансамблей, он почти не интересовался).

Многие из воспринятых фольклорных элементов подверглись сложной трансформации, однако мы найдем у Бартока и едва ли не «документированное» запечатление конкретных инструменталь-

ных наигрышей<sup>25</sup>: венгерских волынщиков — в «15 венгерских крестьянских песнях» для фортепиано (№ 15), в «Микрокосмосе» (№ 138), в сборнике фортепианных пьес «Детям» (№ 32); венгерских флейтистов — в том же сборнике «Детям» (№ 28); румынского скрипача в сопровождении гитары — во II части Сонатины («*Jocul ursului*» — «Медвежий танец»); румынского волынщика — в первой части Сонатины («*Ardeleana*») и т. д. Наверное, нет числа тем своеобразным звучаниям, которые использует композитор, нередко под прямым воздействием народного инструментария: начиная от способа игры (перестройка скрипки в финале «Контрастов», аккордовое *pizzicato* струнных, уподобленных щипковым в финале «Музыки» и Концерта для оркестра) и вплоть до манеры изложения (заунывно-«пустой» двухоктавный унисон деревянных без сопровождения — в «восточной», «арабской», по определению Бартока, IV части «Танцевальной сюиты»).

Произведения Бартока, в которых ощутимы импульсы народной инструментальной музыки, исключительно разнообразны по содержанию. Здесь невольно напрашивается сравнение с аналогичной областью творчества Стравинского: если в сфере пасторально-деревенских наигрышей у композиторов есть немало точек соприкосновения, если Стравинский превосходит Бартока в остроте и парадоксальности претворения типового, общераспространенного, банально-«уличного», то мир образов Бартока — в рамках использования инструментального фольклора — гораздо разностороннее и, пожалуй, масштабнее. Мы встретим, например, у композитора имеющие давнюю традицию в профессиональной музыке образы простодушного крестьянского танца (и «озвучивающего» его инструментального наигрыша) в бесконечных вариантах обликов — от лукаво-игривого до сумрачного, от стремительно-грациозного до тяжеловесно-угловатого, топчущегося на месте (достаточно вспомнить хотя бы темы финалов скрипичных рапсодий, III часть «Танцевальной сюиты» и т. д.). Именно близость фольклору придает неповторимое своеобразие и лирическое обаяние такому традиционному типу образа, как пасторальный наигрыш — элегически-печальный или безмятежно-спокойный (мы можем проследить его от ранней фортепианной пьесы «Вечер в деревне», вошедшей затем в оркестровые «Венгерские картины», и вплоть до Концерта для оркестра — первой темы «Прерванного интермедцо»).

Но есть у Бартока и образы иного содержания: стихия народного инструментализма, услышанная в моменты кульминационных подъемов, самозабвенной увлеченности, наивысшего азарта, служит отображению двух противоположных образных типов. На одном полюсе — бурлящая, плещущая через край энергия массового праздничного «действия», с суетой и толчеей, острыми шутками и

<sup>25</sup> Разумеется, и здесь отсутствует буквальное цитирование (удержаться от изменений композитор не может), но в данном случае мы располагаем указаниями на вполне определенный фольклорный источник — в виде названий, нотной строки с заимствуемой мелодией, а иногда и фиксации места записи.



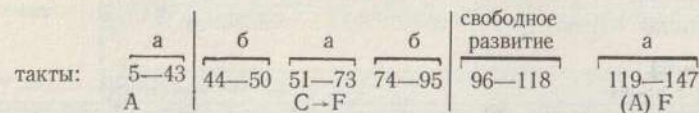
лихими выходками (финалы Концерта для оркестра и «Музыки»), на другом — динамика безостановочного кружения, когда фантазия музыкантов выходит уже за пределы реальности и возникают причудливые, «дьявольски»-гротескные видения, слышится саркастическая насмешка (финал «Контрастов», кода финала Дивертисмента).

Обратим особое внимание на то, что в последних случаях речь идет о *финалах* циклической формы. Опираясь на фольклор, композитор обновляет их жанровое содержание: вместо традиционной картины *танца*, с ее привычным атрибутом — острой плясовой ритмоформулой, композитор дает отображение собственно *игры* народных музыкантов, что влечет за собой ритмическую равномерность фигуративных «разливов». А отсюда — иной, непривычный для профессиональной музыки *тип тематизма*. Подчеркнем, что перед нами не программно-образительные миниатюры сюитно-картинного плана, где запечатление игры, музицирования — достаточно освоенное явление (дань такому запечатлению отдал и сам Барток — хотя бы в «Микрокосмосе»). Финал цикла требует от тематизма известной степени обобщенности, и композитору удается решить эту задачу на базе фольклорной фигуративности.

Финал Концерта для оркестра завершает сложную и многоплановую пятичастную композицию активным утверждением жизни, как толковал эту часть сам Барток (авторское пояснение, напечатанное в программе Бостонского оркестра, — см.: Нестьев, 1969, 632; Уйфалуши, 1971, 346). Такой замысел реализуется с помощью сопоставления двух не контрастирующих между собой (но различных) образов, двух эмоциональных состояний: бурного кипения, нетерпеливого напора стремящейся вырваться на простор силы и яркого праздничного ликования, торжества, упоения светом и радостью — образ, соприкасающийся, с одной стороны, с задорной шуткой, затейливой игрой, а с другой стороны — с мощным апофеозным провозглашением. Таковы две линии, доминирующие в финале и представленные прежде всего главной и побочной партиями весьма своеобразной сонатной формы: главная связана со стремительным бегом струнных, побочная — с мелодией фанфарного склада и особым, «волыночным» видом изложения (о котором речь впереди).

Начало главной партии — устремленные вверх ровные пассажи скрипок, затаенная звучность, тонический квартсектаккорд сопровождения — создает впечатление подготовки, вступления к чему-то более весомому. Между тем впечатление это обманчиво: изложение темы уже началось, и именно суть ее, самую основу составляет ритмически равномерная фигурация (пример 126а). Присутствуют в теме и ритмически острые плясовые мотивы, однако они отнесены на самый ее конец и несопоставимы по масштабам с основной частью (в нотном примере опущены партии дублирующих духовых и литавр).

Покажем это на схеме строения главной партии, обозначив ее составляющие элементы буквами «а» и «б»:



126a  
Presto  $\text{♩} = ca\ 134-146$   
V-ni II punta d'arco  
pp

и т.д.

Тематическая устойчивость, «окончателность» и сформированность подтверждается при переходе от тонально-неустойчивого A-dur'a к основному F-dur'у: структура сохраняется вплоть до деталей.

Таким образом, специфика созданного Бартоком фигуративного тематизма заключается в переосмыслении традиционного соотношения ядра и общих форм движения, обычного в теме полифонического склада, соотношения предькта и икта в гофонно-гармонической теме. То, что в теме XIX века служило начальным ядром (вспомним хотя бы финал Четвертой Чайковского, первую тему), здесь становится кратким замыкающим моментом, средства же, свойственные предькту, ставятся на службу экспозиционному изложению. Возникает своеобразная разновидность типа «развертывание — ядро» с переносом центра тяжести на начальное звено.

Сущность сделанного Бартоком открытия в сфере тематизма — в насыщении *тематической содержательностью* беглых пассажей, то есть вида одноголосного изложения, использовавшегося прежде в качестве общих форм движения. И главный интонационный источник лежит здесь в *ладовой* сфере. В основе темы — лидийско-миксолидийский звукоряд, причем обыгрываются различные его участки, чаще всего верхний тетракорд и III—V ступени. Непрерывные гибкие альтерационные изменения IV, VI, изредка V, VII и даже III ступеней наполняют тему внутренней «жизнью», а на



гребнях мелодических волн возникают все новые и новые интонации, что поддерживает слушательский интерес на всем протяжении:

127  
[Presto]

t. 21 - 22

A-dur  
t. 27 - 29

A-dur.  
t. 36 - 38

A-dur

t. 66 - 68

E-dur

Ладомелодическая сторона темы со всей очевидностью обнажает ее фольклорные истоки. Это прежде всего трансильванская и вообще румынская инструментальная музыка, откуда заимствуется сам тип фигурационного изложения. Хотя тема Бартока носит ярко выраженный скрипичный облик, мы можем найти многочисленные интонационные фольклорные параллели не только в скрипичной, но и в музыке для духовых, а также, разумеется в песнях.

Для фольклорных образцов (см., например: Bartók, 1966) достаточно типичен гаммообразный взлет по миксолидийской гамме; типична также альтерационная «игра» IV ступенью в окружении III и V ступеней (пример 128а — сравним с пунктиром в примерах 126—127). Вращательное движение, широко используемое композитором, весьма распространено в мелодике трансильванских танцев (ср. пример 113в). Отметим также свойственную вокальным и инструментальным мелодиям попевку «лирического ниспадания» с верхней тоники — то задумчиво-импровизационного, то печально-уговаривающего характера (примеры 128в и 128г — сравним с отмеченным сплошной скобкой в примере 127) <sup>26</sup>.

128а [Moderato] Заключительная фраза.

Vioară

<sup>26</sup> Пример 128а заимствован из изд.: 100 melodii de jocuri din Ardeal. — București, 1955, № 22; примеры 128б и 128в — из изд.: 132 cîntece și jocuri din Năsăud. — București, 1958, № 3 и 32; пример 128г — из изд.: Alexandru, 1956, № 29.

128б [Andantino]

Vioara I

Vioara II

128в [Molto rubato] Начальная фраза доины

128г Presto

Flueraș (Trisca)

Ison gutural.



Но помимо отдельных интонационных переключек, Барток опирается (и не только в данной теме) на одно общее ладовое свойство румынской народной мелодики — и песенной, и, еще более, инструментальной. Речь идет о повышающих альтерациях при мелодическом восхождении и о понижающих альтерациях тех же ступеней при нисхождении, то есть о *переменной альтерационности* (явлении, аналогичном мелодическому мажору и минору, но касающемся не только VI и VII ступеней). Сошлемся на только что приведенные примеры (128а, 128б), а также пример 109б на с. 208.

Отметим еще один явно фольклорный по происхождению штрих. В репризе ритмически обособляется басовый голос (такт 394), достигающий максимума рельефности в кульминации, в момент вступления плясового мотива «б» (такт 418). Здесь все басы в унисон зычно скандируют энергичный ритмический рисунок, контрапунктирующий ритму верхнего голоса. Приведем схему:

The image shows a musical score for measure 418. It is marked 'Presto' and 'con g'. The score consists of two staves. The upper staff is for the piano, showing a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The lower staff is for the bass, showing a similar rhythmic pattern. There are dynamic markings 'sempre ff' and 'con g' throughout the measure. The measure number '418' is written in a box at the beginning of the upper staff.

Можно усмотреть аналогию с встречающимся у разных народов обычаем сопровождать плясовые мелодии ритмизованными выкриками, хлопками, притоптыванием и т. д. Весьма распространенный в Трансильвании, прием этот имеет специальные названия: румынское *strigatura* (стригатура), венгерское *csujogato* (чуйогато). Таким путем обозначается добавочная самостоятельная ритмическая (иногда и высотно определенная) партия, создаваемая выкриками, скандированием текста<sup>27</sup>.

Сравнение с многочисленными фольклорными образцами (только малая часть их приведена выше) показывает ритмические отличия бартоковской темы. Композитор — как он это делает нередко — *усиливает* используемые в фольклоре средства: в данном случае многократно продлевает фигурационный бег, отказываясь от периодичности, в то время как в народной мелодике ровное движение чаще всего ограничивается ритмическим «тупиком» — остановкой в каждом двутакте или четырехтакте.

Особого внимания заслуживает гармонизация. Барток все пассажижно-фигурационные разделы, то есть доминирующую часть темы, сопровождает удержанной *тонической* гармонией, правда, с преобладающей квартсекстаккордовой окраской: начальный  $T_4^6$  (чередующийся с кварто-квинтовым аккордом) и в дальнейшем периодически сменяет трезвучие. Тоническая гармония и сообщает стремительным пассажирам изначальную тематическую устойчивость, «иктовость»<sup>28</sup>.

Бартоковская тоническая трезвучность звучит далеко не традиционно: отступления от консонантного вида, шероховатости, «вибрация» возникают из-за мелодических альтераций, аккордовых параллелизмов, акцентированных побочных тонов. Но столь длительная протяженность и удержанность одной тонической, при всем ее своеобразии, гармонии — достаточно необычное для музыки XX века явление. У Бартока же данный пример не единичен: сошлемся на побочную партию из финала Концерта для оркестра (о ней речь впереди), начальную тему финала «Музыки», темы II и III частей «Танцевальной сюиты».

Фольклорные связи этой стороны темы вновь очевидны. Мы предполагаем высказыванием самого Бартока о подобной гармонизации как о прямом отражении особенностей народной мелодики пентатонического склада: «Действительно, многие мелодии могут быть „гармонизованы“ простейшим образом: одним-единственным аккордом (точнее, одним и тем же аккордом), который поддерживает всю мелодию. В этом плане, например, нас вполне удовлетворит, если следующая мелодия (старая венгерская трансильванская песня) будет поддержана одним-единственным аккордом, использованным в качестве *ostinato*» (Барток, 1977, 253—254). Композитор буквально следует сформулированному принципу в упоминавшейся III части «Танцевальной сюиты» с ее пентатоническим наигрышем, но применяет принцип, разумеется, шире, тем более что память фольклориста хранила богатейший запас образцов использования подобного способа гармонизации в народной музыке.

Д. Лигети пишет о том, что в аккомпанементе лаутаров преобладают гармонические педали; они не гармонизируют мелодию звук за звуком, а мыслят действие аккорда на большом протяжении. Отсюда — возможность поддержки мелодии одним аккордом (см.: Alexandru, 1956, 324). Сошлемся на приводившиеся в примере 103 лаутарские пьесы, где тоника удерживалась весьма длительно. Зародыш же подобной гармонизации — простейшая педаль в виде постоянного звука тоники (пример 128г), тонической квинты<sup>29</sup> или волеыночного бурдона. Кстати, для имитации волеыночного сопро-

<sup>28</sup> Ощущение неполной гармонической устойчивости в начале темы Бартока, исчезающее постепенно, не препятствует тематической устойчивости и оформленности.

<sup>29</sup> Мерно повторяемая остинатная тоническая квинта гитары — типичное сопровождение скрипичных мелодий в марамурешском сборнике Бартока.

<sup>27</sup> Барток в своем марамурешском сборнике (Bartók, 1966) пишет о характерной для стригатуры укрупненности (в сравнении с инструментально-плясовой мелодией), «фундаментальности», как он выражается, ритмического рисунка (что имеет место в его теме — см. пример 129).



вождения лаутарская скрипка нередко перестраивается так, что открытые струны образуют кварту  $a-d^1$ , неизменно повторяемую в аккомпанементе (см.: Alexandru, 1956, 130—131, 137; см. также пример 128б). Не в подобных ли созвучиях народной музыки коренится явно выраженная симпатия позднего Бартока к тоническому квартсекстаккорду в некоторых фольклорных темах (начало и третий эпизод финала «Музыки», рассмотренная главная тема финала Концерта для оркестра — пример 126а)?

Ладолинейное и гармоническое своеобразие главной темы финала (так же, как и побочной, в некоторых отношениях ей близкой) прямо сказывается на общей композиции части. Темы подобного рода обнаруживают склонность к широкому экспонирующему разворачиванию, но отнюдь не к расчлняющему развитию. А отсюда — разрастание экспозиции, занимающей по протяженности немногим меньше половины финала (из 606 тактов финала на экспозицию приходится 255 тактов); подобное явление, как типичное для ряда сочинений, связанных с фольклором, отмечалось выше в ходе анализа финала Дивертисмента.

А теперь отвлечемся на время от Концерта и обратимся к сочинению, где фигуративный тематизм составляет основу целой части цикла, — к финалу «Контрастов».

Замечательное камерное произведение позднего Бартока, трио «Контрасты» (для скрипки, кларнета и фортепиано) — цикл, в котором финал завершает цепь разнохарактерных образов еще одной контрастной «парой»: стремительное кружение, увлеченность, азарт крайних разделов — и нечастая у Бартока мягкая, мечтательно-нежная лирика среднего раздела (трио сложной трехчастной формы). Основной фольклорный прообраз финала — самозабвенное музицирование народных инструменталистов, причем картина игры на инструментах дана, с нашей точки зрения, явственнее, чем отображение собственно пляски, танца, которое лишь временами выступает на передний план. Отсюда — стихия пассажей, фигураций, на которых и строится форма, причем именно *фигуративный* облик является для тематизма основополагающим.

В финале две темы: первая (назовем ее темой А, пример 130а) нередко выполняет роль вступительной ко второй теме (В, пример 130б):

130<sup>a</sup>  
Allegro vivace  
Cl.  
P-no

130<sup>b</sup> (20)

В ходе вариационного развития темы В из фигураций как бы кристаллизуется мелодия, к которой больше подходит привычное понятие «тема» (В<sub>к</sub> в схеме):

131

V-no *grazioso*  
Cl. *p*  
P-no *leggiero* (Pia)

70



Однако она оказывается лишь одной из вариаций и в дальнейшем больше не возвращается. Наоборот, в начале репризы и в коде в функции темы звучит повторяемый до бесконечности один начальный мотив ( $B_1$  в схеме):

Приведем схему строения финала<sup>30</sup>:

A	$B_{\phi}$	A	A	$B_{\kappa}$	$B_{\phi}$		средний раздел	$B_1$	$B_{1\phi}$	A	$B_{\phi}$	$B_{1\phi}$
D→B	B	D→D/d	D/d	B	B		dis	секвент-ное развитие	G/g	b C	B	тон.→B неуст.

Таким образом, исходя из художественного замысла, Барток ломает традиционное соотношение: экспонирование темы — ее последующее растворение в фигурации (подобно тому, как он меняет соотношение «ядро — общие формы движения» в финале Кон-

<sup>30</sup> Индексы при букве B означают:  $\phi$  — фигурационный (ритмически равномерный) вариант темы;  $\kappa$  — мелодически кристаллизованный (ритмически заостренный) вариант. (Тема A почти всюду сохраняет свой фигурационный вид.) Вертикальные линии — грани формы, указанные в нотах самим Бартоком (через определение длительности звучания каждого отмеченного фрагмента).

церта). Другое следствие замысла — очевидная интонационная близость обеих тем, особенно во вращательном мотиве, замыкающем тему B и открывающем тему A (см. пример 130 б). В результате в крайних разделах финала возникает впечатление сплошного кружения, единого звукового потока, из которого «всплывают» и в котором вновь исчезают различные темообразования.

При преобладающей ритмической ровности фигурационного тематизма основная «изюминка», естественно, заключена, как и в финале Концерта, в ладовом содержании. Ведущая «ладовая идея» финала — тритон, играющий вообще заметную, близкую лейтмотивной, роль во всем цикле (основная тема I части и ее заключительная каденция; тематически важный эпизод Tempo I, такт 19 во II части). Тритон в финале выступает в качестве вертикально-гармонического и горизонтально-мелодического компонента тем, причем Барток трактует его преимущественно как своеобразный консонанс.

Уже начало — своего рода демонстрация созвучий на пустых струнах перестроенной скрипки (она используется во вступительном разделе финала со строем  $gis - d^1 - a^1 - es^2$ ) — вводит тритон в виде гармонического интервала, который далее сопровождает изложение и первой, и второй темы. Своеобразие трактовки тритона — в его очевидной неразрешаемости, но не только в этом. В общем контексте основной тональности B-dur первая тритонно-квинтовая цепь с ее опорным верхним тритоном  $a^1 - es^2$  наделяется свойствами доминантовости, тогда как сменяющая ее во второй теме другая цепь (полутоном выше) и ее опорный тритон  $b^1 - e^2$  тоникальны.

Важна — хоть и различна — роль тритона в мелодическом содержании обеих тем. В теме A (пример 130 а) он служит основой, «рамкой» ладовой конструкции, очерчивая нижний пентахорд гаммы тон-полутоном (особенно наглядно в фортепианной тирате). В теме B (примеры 130 б и 131) тритон — неотъемлемая часть важнейшей мелодической интонации (отмечен пунктирной скобкой).

Показательна для общего характера финала связь именно с тритоном наиболее острогротескных эпизодов, передающих азарт игры уже на таком градусе, что кажется, будто музыкантами управляет внешняя, чуть ли не дьявольская сила.

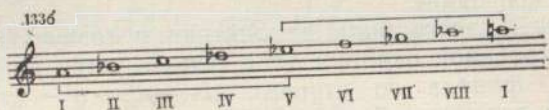
Ладовые фольклорные корни тематизма финала кажутся сами собою разумеющимися, они ясны даже «невооруженному» уху. И действительно, обращение к фольклорным материалам подтверждает такое впечатление.

Звукоряд тон-полутоном или полутоном-тон и связанный с ним уменьшенный лад (или его элементы) достаточно распространен в румынской народной музыке<sup>31</sup>. Особенность рассматриваемой

<sup>31</sup> М. Эйзикович пишет, что интервальное соотношение 1:2 (то есть полутоном-тон по системе Лендваи, который считает такой звукоряд основой бартоковского хроматизма) типично особенно для старинного слоя народной румынской песенности и приводит многочисленные фольклорные примеры и параллели из Бартока (см.: Eisikovits, 1976, 315—319).



темы из «Контрастов» заключается, однако, в том, что лад ее вырисовывается очень постепенно. Начальная попевка с чистой квартой как будто закладывает фундамент совсем другого лада — лидийского мажора с тоникой *as*, а окончательная интеграция попевки в основной лад, ее «укладка» на V и VIII ступенях восьмиступенного звукоряда полутон-тон (в верхнем пентакорде — тон-полутон) происходит лишь во втором проведении:



И именно в этой постепенности Барток запечатлевает одно из коренных свойств ладовой организации румынской народной мелодики, прежде всего инструментально-танцевальной, — неоднократную передвижку опорного тона, устоя, так что общий, суммарный лад и его звукоряд выстраиваются лишь к концу из отдельных сегментов. В такой *многосоставности* мелодии проявляется своеобразная *модальность* народного музыкального мышления.

Приведем еще один пример претворения Бартоком этой закономерности — обаятельную тему второго эпизода III части «Танцевальной сюиты»:



Формально определяя лад через его суммарный звукоряд и исходя из гармонизации, мы назовем его лидийско-миксолидийским G-dur'ом с расщепленной (высокой и натуральной) II ступенью.

Но такое определение ничего не объяснит нам в тайнах очарования темы, скрывающихся именно в ее ладовом строении. Секрет — и в малотерцовых минорных звеньях в диапазоне уменьшенной кварты, удерживаемых столь длительно (с упором в *cis*), вносящих трогательную нотку, и (в какой-то мере) в неожиданном к концу разворачивании диапазона мелодии, словно преодолевшей невидимую преграду, и в особой свежести, которую дает мелодии, звучащей поначалу как будто минорно, тоническая гармония G-dur. Сказанное позволяет увидеть в мелодии звукоряд тон-полутон, как бы сосуществующий с обозначенным выше мажорным наклоном и вносящий свою лепту в общую выразительность<sup>32</sup>.

Обратимся теперь к фольклорным образцам — лишь несколькими из огромной массы, откуда Барток мог позаимствовать и принцип постепенного разворачивания лада через сдвиги опор, и очень гибкое — то эпизодически-мимолетное, то более полное — использование звукоряда тон-полутон<sup>33</sup>.

Начнем с марамурешского сборника Бартока, песни которого, возможно, послужили первоисточником в загадочном процессе темотворчества композитора, — например № 59, где упорно повторяется малотерцовая нисходящая попевка  $f^2 - e^2 - d^2$  (пример 135a).

В танцевальном наигрыше (№ 131) из сборника «Antologie folclorică din Tinutul Pădurenilor» (București, 1959) первая часть намечает лад в объеме тритона по гамме тон-полутон, но вторая часть интегрирует его в лидийско-миксолидийский мажор (пример 135b).

И еще один пример оттуда же (№ 132) — по соотношению звеньев он в какой-то мере противоположен предыдущим и аналогичен теме А из «Контрастов»: его начало (такты 1—3) демонстрирует верхний тетракорд дорийского минора, но продолжение разворачивает лад, близкий уменьшенному, с неизменно повторяющимся в конце каждого построения тонически устойчивым тритоном (пример 135в).

<sup>32</sup> Не случайно Барток тщательно избегает терции в тонической гармонии: отдав перевес мажору, она разрушила бы тот оттенок ладовой двойственности, который в ней присутствует. Кстати, второе проведение темы с перемещением малотерцового звена в бас ( $e - fis - g$ ) делает черты уменьшенного лада более ощутимыми.

<sup>33</sup> Вспомним также трансильванскую танцевальную мелодию, приведенную в примере 113в на с. 213; в ней лад формируется из сегментов со сдвигающимся устоем. Еще большую близость последней теме Бартока — не в интонациях, а в принципах ладовой структуры — обнаруживает приводившийся в примере 128 г наигрыш на флуэре.



135a Allegretto  $\text{♩} = 70$

'Nce-lu-it-o'n-ce-lu-it Un-fe-cior-de-da-u-rar  
Pe-o-fa-tă-de-dom-nar,- Pe-o-fa-tă-de-dom-nar.

135b Allegro  $\text{♩} = 180$

Fluier

135a Allegro  $\text{♩} = 152$

Fluier

Фольклорные связи второй темы финала «Контрастов» заслуживают специального рассмотрения. В основе темы — одна из тех интонаций, к которым Барток обращался неоднократно на протяжении ряда лет. Не останавливаясь на ее эпизодических появлениях (например, «Замок герцога Синяя Борода», цифра 55, партия Юдифи), укажем сочинения, где она играет ключевую роль: Концерт для оркестра, IV часть, первая тема (пример 136а); «Микрокосмос», № 98, «Палец вниз» (пример 136б); «Микрокосмос», № 72, «Танец дракона» (пример 136в) и, разумеется, тема из «Контрастов» (примеры 130б, 131; интонация, о которой идет речь, всюду отмечена пунктиром). Сущность интонации — в сопряжении большой секунды с большой терцией, образующем стабильный и запоминающийся мелодический ход на тритон; отталкиваясь от предложенной Ф. Рубцовым терминологии (трихорд в кварте и в квинте), назовем ее трихордом в тритоне.

136a Allegretto  $\text{♩} = \text{ca } 114$

ca 110

Ob. I

Archi *f*

*lunga*

*p*

*p sub.*

*p* Celli (pizz)

Cl. I 13

*p*

Fag. I

*p*

(arco)

136b Allegro non troppo  $\text{♩} = 100$

*f*



Оригинальность темы из Концерта (пример 136а) — в особой относительной устойчивости трихорда в тритоне: он располагается на опорных тонах  $fis^2$ — $ais^2$ , поддержанных по вертикали септимой (секундой)  $fis^1$ — $e^2$  ( $e^1$ — $fis^1$ ), и экспонирует весьма своеобразную ладотональность  $Fis$ , хотя самый конец темы уводит в  $H$ -dur. Опорность интонации подчеркнута ее малосекундовым опеванием, что дает удивительное по выразительности сочетание «надежности», покоя и трогательной ласковости (немалую роль здесь играет и непрерывное варьирование протяженности мотивов, гибкая игра двухдольностью и трехдольностью). Устойчивое ладовое положение трихорда в тритоне позволяет композитору сопроводить второе проведение мелодии ее полной инверсией (см. партию фагота), сохраняя в неприкосновенности гармоническое содержание темы. В то же время стабильность интонации, отсутствие во всех многочисленных повторениях каких бы то ни было заполняющих трихорд ступеней выдает его *ангемитонную* основу, в данном случае свидетельствующую о «фольклорной родословной».

В примере 136б трихорд в тритоне дан в нисходящем направлении на IV выс.—II—I ступенях, он подчеркнуто тоникален (аналогична конструкция темы из «Контрастов») и образует удержанную «рифменную» мелодическую каденцию всех построений.

В примере 136в трихорд звучит одновременно в прямом виде и в противодвижении, будучи как бы спрессован в тоникальное созвучие необычного типа (танец дракона!), но появляется и как мелодическая интонация.

Каково же происхождение трихорда в тритоне? Это плод композиторского изобретения или мы располагаем данными о его фольклорных истоках?

Прежде чем ответить на вопрос, сделаем небольшое отступление. В литературе о Бартоке много внимания уделяется тритону, как одному из важнейших выразительных и конструктивных элементов стиля композитора. При этом исследователи указывают на свойственную Бартоку тягу к «геометризованным» ладотональным и гармоническим построениям (тритон — результат деления октавы на две равные части), а отсюда — использование тритоновых «шагов» в мелодической линии, аккордике, тональном плане.

Однако мало и, главное, недостаточно конкретно исследована проблема фольклорных генетических корней тритоновости у Бартока<sup>34</sup> (мы отмечали аналогичную ситуацию в вопросе о происхождении принципа симметрии). А между тем мы располагаем прямым высказыванием композитора на данную тему.

В статье «Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка» (Барток, 1977, 255—256) читаем: «В румынских и словацких народных песнях мы наблюдаем очень интересную трактовку тритона (в первых — миксолидийский с малой септимой, а во вторых — лидийский, что демонстрируется следующими примерами (здесь Барток приводит три словацкие и одну румынскую народные мелодии. — Г. Г.).

Эти формулы породили свободное использование увеличенной кварты, уменьшенной квинты и соответствующих гармоний.

137

Посредством их обращения и наложения друг на друга мы получаем много разных созвучий, в которых двенадцать тонов современной гармонической системы с точки зрения мелодии и гармонии трактуются совершенно свободно» (Барток, 1977, 255—256).

К проблеме «фольклорного тритона» у Бартока мы еще вернемся, а сейчас ответим на поставленный ранее вопрос. Как нам представляется, трихорд в тритоне, безусловно, ведет свое происхождение от народной музыки, и его истоки таковы.

В старинной венгерской песне пентатонного склада одну из типичных мелодических каденций образует попевка (большей частью минорная) III—I—VII нат.—I (а в первой половине песни — соответственно VII нат.—V—IV—V ступени) — *трихорд в кварте*. Возможен и рисунок восхождения к терции (см. также пример 104а на с. 203):

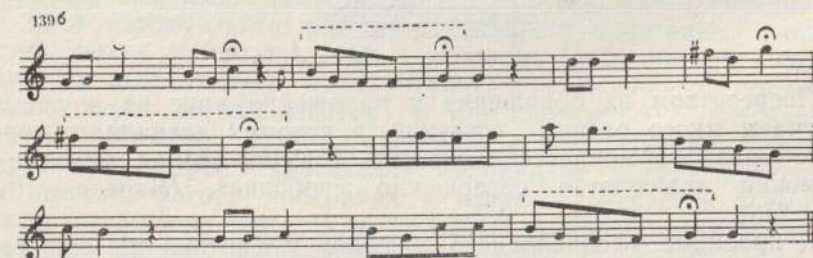
<sup>34</sup> Данная проблема затрагивается в кн.: Eiscovits, 1976.





В Юго-Западной Венгрии, так называемом Дунаутуле, септиму и терцию лада поют нередко выше<sup>35</sup>, отсюда — вариант попевки, где терция и верхняя септима приближаются к нейтральным (пример 139а); или же они стабильно высоки (в то время как нижняя септима лада остается низкой), что приводит уже к расширению амбитуса попевки до тритона (пример 139б)<sup>36</sup>.

И это было подмечено Кодаем, писавшим по поводу песни, приведенной в примере 139б: «Здесь в первоначальную, безусловно чисто мажорную мелодию вторглись некоторые характерные для Дунаутула пентатонные обороты: ходы с тритоном в конце построений» (Кодай, 1961, 65).



Итак, с нашей точки зрения, интонационный источник трихорда в тритоне — типовая мелодическая каденция венгерской народной песни, откуда Барток выкристаллизует стабильное мелодическое ядро, усиливая то, что в фольклоре встречается эпизодически, — тритоновость. Однако сказанным явление разъясняется еще не полностью.

<sup>35</sup> Наблюдение Л. Викара, сообщенное автору работы.

<sup>36</sup> Примеры 138, 139а заимствованы из кн.: Bartók, 1965, № 71а, 74а; пример 139б — из кн.: Кодай, 1961, 65.

Хотя в мелодических каденциях народной песни VII ступень непременно переходит в звук заключительной тоники, Барток — и в этом отличие композиторского мышления от народного — увидел возможность трактовать натуральную септиму в качестве консонанса и устойчивого звука, не требующего разрешения, а потому включить ее в тонический аккорд (он писал об этом все в той же статье в связи с мелодией, приведенной в примере 138). Естественна поэтому аналогичная — консонантно-устойчивая — трактовка трихорда в тритоне, расположенного на VII нат. — I и III ступенях; вспомним тему Концерта для оркестра (пример 136а). Но Барток идет дальше: он обостряет и одновременно подчеркивает консонантно-устойчивые свойства трихорда в тритоне тем, что ставит его в более далекие от «природных» условия, как бы испытывая его на тоникальность: трихорд переносится на I—II—IV выс. ступени лада. И здесь композитор опирается в трактовке этой венгерской по происхождению интонации на ладовые закономерности фольклора *иных* народов — в первую очередь, по-видимому, румынского, возможно, словацкого и болгарского. Мы располагаем авторитетными свидетельствами распространенности в музыке этих народов ладов, в основе которых — тонически устойчивый тритон (см.: Eisevovits, 1976, 65; Кутева, 1977, 155, где приводится высказывание болгарского исследователя Ст. Джуджева). Впрочем, достаточно вспомнить некоторые из цитированных выше румынских мелодий.

Таким образом, ладомелодический и ладогармонический комплекс явлений, связанный в музыке Бартока с трихордом в тритоне, предстает как результат синтеза *разнонациональных* закономерностей. Собственно говоря, тезис этот весьма распространен в бартокиане («Барток опирался на фольклор разных народов»); думается, что в настоящее время задача заключается в его максимальной конкретизации.

Вернемся теперь к проблеме тритоновости у Бартока. Если суммировать все, что было сказано ранее о фольклорных истоках первой и второй темы «Контрастов» и примыкающих к ним произведений, то мы придем к следующему выводу. Ладовое мышление народных музыкантов, в частности, используемое в фольклоре элементы уменьшенного лада, гаммы тон-полутон, лидийский, лидийско-миксолидийский лады, различные полиладовые образования (не сводимые к однозначным определениям) — все это могло подсказать композитору саму идею *опорности* тритона, идею тритона в качестве *ладового фундамента* развертывания мелодии. Так, скажем, приведенные нами примеры фольклорного тематизма Бартока — то есть мелодии, безусловно близкие народной музыке, — демонстрировали IV высокую или V низкую ступень в роли устоя, сопряженной с тонической I ступенью и конкурирующей с V натуральной ступенью (примеры 130б, 131, 134, 136в), или вовсе замещающего ее (примеры 130а, 132, 133, 136б).

В то же время в области гармонии Барток расширяет сферу консонантности и тоникальности, наделяя этими свойствами мно-



гие созвучия, трактованные в традиционной мажоро-минорной системе как диссонансы, в частности созвучия с тритоном в основе; а это ведет к перестройке гармонической системы и расширению ее возможностей. Причем мы здесь располагаем немаловажным доказательством — авторским разъяснением одного из конкретных примеров, когда именно народная музыка подсказывала путь обновления: в цитированной выше статье Бартока второй из образцов новых аккордов (пример 137) — своеобразная тоника, выведенная из мелодической каденции народной песни. Нам остается только добавить, что из всего многообразия культивирующихся композитором созвучий именно тритон — в силу ряда свойств и прежде всего особой пригодности к симметричному обращению — приобретает фундаментальное значение для бартоковской хроматики<sup>37</sup>, тогда как рассматривавшиеся нами проявления тритоновости лежат в сфере широко понимаемой диатоники.

В анализе тематизма финала «Контрастов» нами была оставлена без разъяснений такая интереснейшая особенность, как *нестабильность* ладовых звукорядов.

Аналогичное явление по-иному обнаруживается во второй теме, В. Ядро второй темы В, — трихорд в тритоне на I—II—IV выс. ступенях — оттесняет на задний план III ступень лада, и потому неопределенность ладового наклонения характеризует большинство проведений. Там же, где III ступень все же появляется, как в мелодически кристаллизованном виде темы (пример 131), она звучит и в низком (в мелодии), и в высоком (в гармонии) вариантах, которые ничуть не противоречат друг другу. То же — и в дальнейшем, где низкая и высокая ступени совмещаются в разных голосах гармонии (пример 132). А суть в том, что такое, казалось бы, неотъемлемое ладовое свойство европейской профессиональной музыки, как мажорность или минорность наклонения, оказывается в рассматриваемой теме второстепенным, малозначимым.

Перед нами — отнюдь не частный случай, а проявление некоей общей закономерности бартоковской диатоники и возникшей, на наш взгляд, под воздействием фольклора. Мы уже отмечали безусловно народного происхождения принцип *переменной альтерационности* в связи с анализом финала Концерта для оркестра (повышающие альтерации при восхождении мелодической линии и понижающие — при нисхождении). Сейчас, с более широкой точки зрения, мы можем определить суть закономерности как высотную переменность ступеней лада, количество и (в известном смысле) функции которых неизменны, стабильны. Явление это широко распространено в фольклоре, особенно в некоторых жанрах и регионах, и связано с отсутствием твердо фиксированных, теоретически осознанных звукорядных формул, с интонационной гибкостью, не меняющей смысл той или иной

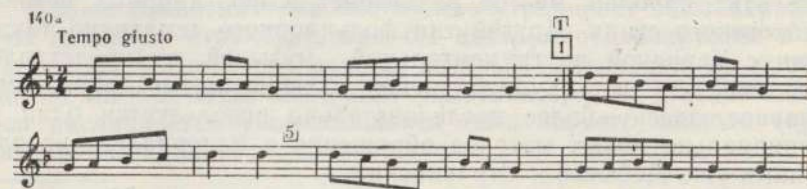
<sup>37</sup> Многие для раскрытия хроматической системы Бартока сделали Э. Лендван и С. Сигитов.

попевки. В сущности, ту же закономерность мы наблюдали при сопоставлении трихорда в кварте с трихордом в тритоне (III и VII ступени лада могут звучать низко, нейтрально и высоко).

Анализируемая закономерность обнаруживается в различных видах бартоковской полиладовости, или, иначе, полидиатоники. Но не только в них. Даже темы, внешне, казалось бы, близкие традиционной мажорно-минорной системе, неожиданно оказываются «готовыми» к многократным внутренним сменам ладового наклонения, а потому их определения в качестве мажорных или минорных весьма относительны.

Обратимся для примера к теме третьего эпизода финала «Музыки для струнных, ударных и челесты» (такты 83—113, буква С). Тема увлекающе-стремительна, гаммообразное движение ее образует характерные «завитки» вокруг квинты лада, мелодия звучит на фоне трезвучного по преимуществу сопровождения и гармонизуется в основном тоникой с уклоном в излюбленную бартоковскую квартсекстаккордовость. Ее фольклорные параллели — мажорную венгерскую народную песню, записанную Бартоком<sup>38</sup>, и другую, обработанную им в фортепианных «Импровизациях на венгерские крестьянские песни», — указывает Б. Шароши (см.: Sárosi, 1977, 41). Можно назвать еще две, на этот раз минорные, песни из книги Бартока (Bartók, 1965, № 301, 245), первую из которых мы приводим (пример 140а). Но тема из финала обладает еще одним чисто фольклорным свойством (вне зависимости от каких бы то ни было интонационных совпадений). И свойство это как раз протекает из опоры на охарактеризованную ладовую закономерность, в данном случае — на высотную переменность III ступени.

Впервые тема звучит в безусловном минорном наклонении, ее дорийский es-moll ничем не поколеблен ни в мелодии (приведена в примере 105б на с. 204), ни в сопровождении. Второе проведение, совершенно не меняющее характера мелодии, тем не менее дано в мажоре, однако миксолидийский Es-dur выдерживается лишь в сопровождении. Мелодия же, начинаясь в мажоре, в 4-м такте соскальзывает в минор и сохраняет III низкую ступень уже до конца проведения, сталкивая ее с III высокой в гармонии и в контрапунктирующей линии (в примере 140б отмечено звездочкой). Дальнейшие проведения отдают предпочтение мажору.



<sup>38</sup> Та же мелодия песни «Virág Erzsé az ágyát» использована в пьесе № 74 из «Микрокосмоса».



1406  
[Allegro molto]

Невольно вспоминаются некоторые фольклорные образцы — хотя бы из числа уже приведенных. Они мелодически мало похожи (или вовсе непохожи) на тему Бартока, но и в них мы наблюдаем прихотливую смену III высокой и III низкой на протяжении мелодии (пример 128б — наигрыш двух скрипок, такты 5—8), сочетания двух разных терций — одной в мелодии, другой в сопровождении (тот же пример, последний такт; пример 108а, такты 3—4; пример 110а, б, окончания четырехтактов). При этом во всех аналогичных случаях сочетание разновысотных терций — как и в упомянутых темах Бартока — дает лишь некоторую, то большую, то меньшую, остроту, но отнюдь не производит впечатления звукового «конфликта», «переченья»!

Думается, что в формировании своеобразной диатонической ладовой системы с «расщепленными» тонами (особенно терцией!) у Бартока заметную роль сыграл слуховой опыт фольклориста...

Мы задержались на фигурационном типе тематизма ввиду важности возникающих в связи с ним ладовых проблем: рассмотрение этих проблем многое разъясняет в фольклорных истоках бартоковского стиля. Другой тип фольклорного тематизма также связан с народной инструментальной музыкой, он представлен немногими, но зато художественно совершенными образцами, а главное, здесь более последовательно используется один из принципиально новых методов обращения с материалом, использованных уже Дебюсси и Стравинским.

В буйном и поражающем обилем красок финале «Музыки для струнных, ударных и челесты» четвертый эпизод (такты 136—203, буква Е) — кульминация озорной, «вакхически»-гротескной линии, кульминация, после которой динамика заметно спадает, а напря-

жение как бы переключается во внутренний план. В то же время четвертый эпизод обозначает репризную грань этой свободной рондообразной композиции: в нем возвращается динамизированная тема первого эпизода, а непосредственно за ним следует ладово и интервально измененная реприза основной темы I части. Репризные «скрепы» способствуют стройности, единству финала, равно как и цикла в целом.

Исследователи обычно обращают внимание на происходящую динамизацию темы первого эпизода. Но в музыке присутствует еще один «персонаж», притом немаловажный — тема, открывающая эпизод (пример 141а). Ее поразительная, почти цитатная близость детской песне долго оставалась незамеченной, лишь Б. Шароши указал на возможную фольклорную параллель — венгерскую детскую прибаутку из собственного собрания (см.: Sárosi, 1977, 42). Верный своим принципам, Барток опять-таки не цитирует конкретную песню, а запечатлевает некий тип детской прибаутки, считалки, дразнилки и т. п., свойственный, вероятно, фольклору многих народов: он дает простейшую двузвучную попевку с постепенным чередованием тонов и глissандирующим окончанием, характерное прогрессирующее ритмическое дробление. Правда, Барток отталкивается от сравнительно редкой масштабной разновидности — трех- (или шести-) тактовой, тогда как в песнях этого типа преобладает четырехтактовость, но и здесь фольклорные аналогии найти несложно (пример 141б)<sup>39</sup>.

141а  
Un poco meno mosso

141б

В ходе развития тема постепенно утрачивает свою первозданную песенную структуру, как бы инструментализируется и сжимается до трехзвучного мотива, который повторяется на протяжении 30 тактов, лишь аккордово уплотняясь, а на этот остигатный фон наслаивается упоминавшаяся тема первого эпизода (приводим начало канона):

<sup>39</sup> Пример заимствован из изд.: Corpus Musicae popularis Hungaricae, v. I: Gyermekjátékok («Детские игры»), № 8. Песня очень распространена и бытует в разных вариантах вплоть до наших дней (см., например, изд.: Cinege, cinege, kismadár... — Budapest, 1976, 1.57).



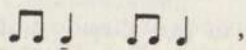
142 [Un poco meno mosso] Tempo I

150

150

Таким образом, композитор экспонирует фольклорную тему, воссоздающую типические черты конкретного народнопесенного жанра<sup>40</sup>. Сразу же создается атмосфера безыскусности, простоты, воцаряется задорный дух народной игры. И хотя в дальнейшем

<sup>40</sup> Темы подобного рода — именно в качестве свежей, достоверной фольклорной детали общей звуковой картины — отнюдь не редкость у Бартока. Напомним хотя бы финал Второго фортепианного концерта: мелькающую в оркестре на втором плане коротенькую диатоническую тему «дразнилку»



звучащую в полный голос и с особым задором лишь в последних тактах.

тема сжимается и, превращаясь в остигатный слой, уходит на задний план, чтобы уступить сцену более резко очерченным, громкоголосым и бравурным «героям», далеко не столь непосредственно связанным с народной музыкой, — все же присутствие фольклорной темы, ее аромат сохраняются вплоть до самого конца. Так возникает добавочный план в общей картине буйного, вакхического народного праздника: активный фон можно представить себе в виде бурлящей, живущей собственной жизнью, многоликой толпы, из которой проглядывают отдельные фигуры.

Найденный композитором (возможно, не без влияния сочинений Дебюсси и Стравинского) прием — фольклорная тема, порождающая остигатный «фольклорный слой» фактуры, — был, по-видимому, осознан композитором в качестве средства реализации определенной художественной задачи. В этом убеждает нас финал Концерта для оркестра, к которому мы и вернемся, завершая очерк, посвященный Бартоку.

Побочная партия финала уже характеризовалась как образ празднично-ликующий, исполненный радостной, уверенной силы, к тому же, добавим, свободный от бурлескно-саркастического оттенка (как в финале «Музыки»), образ, в котором отчетливо выражено массовое, коллективное начало.

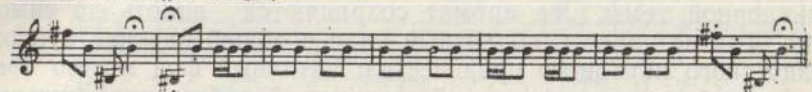
Подъемная фанфарная мелодия темы вызвала различные суждения. Некоторые исследователи видели в ней черты «блюзового» стиля, который мог быть у Бартока на слуху в «американский» период его жизни (см.: Нестьев, 1969, 635). Не исключая и такой возможной параллели, мы все же отдаем предпочтение мнению Б. Шароши (см.: Sárosi, 1977, 38). Он обращает внимание на близость темы пастушеским сигналам — неотъемлемому элементу крестьянского быта времен бартоковской молодости — и напоминает о специальной посвященной пастушескому рожку «свинопасов» статье композитора (1911), откуда и заимствует фольклорный пример в записи Бартока — параллель авторской темы (пример 143а).

И действительно, кроме самого качества «сигнальности», связанного и с характером темы, и с тембром, светлым и словно прорезающим большое пространство, отметим такие характерные детали, как широкие фанфарные ходы, четко ритмизованную задорно-призывную репетицию повторяющегося опорного тона, роль интервалов квинты и октавы как важнейших составляющих. Приведем еще один фольклорный образец из записей Бартока (пример 143б — Bartók, 1976, 243). В теме Бартока (пример 143в) используются аналогичные трихордно-пентатонные попевки. Можно услышать в авторской мелодии и свободно претворенное речевое начало — в своеобразных «брошенных», слабых окончаниях мотивов (отмечены скобкой), в триольных фигурах; вспомним, что «выговаривание» слов в принципе встречается в пастушеских сигналах. Но композитор, исходя из собственных задач, многократно усиливает возможный фольклорный импульс: речевое начало, соседствуя с сигнальным, придает мелодии осо-



бую плакатную броскость, подчеркивая призывные свойства темы.

143a *Hirtenhorn* (poco allegro)



143б  
Allegretto



143в  
[Presto]

Ob. Cl.  
Fag.  
Tr-be  
V-ni I, II  
V-la  
V-c.  
Cb.

Ob. Cl.  
Fag.  
Tr-be  
V-ni I, II  
V-la  
V-c.  
Cb.

Как и во многих других случаях у Бартока, близость конкретному фольклорному жанру еще далеко не определяет всех качеств темы. Фольклорная достоверность сочетается в теме и с *обобщенностью*, и с *концентрированностью*. Опираясь на глубинный композиционный принцип венгерской народной песни, принцип обращения, композитор создает — как в финале Дивертисмента — мелодию, обладающую качествами полифонической темы, в частности способностью сохранить свой облик в противодвижении. (Заметим, что в возможных фольклорных прообразах квинта лада играет роль конструктивного центра мелодики, и Барток именно квинту использует в качестве оси обращения своей мелодии.)

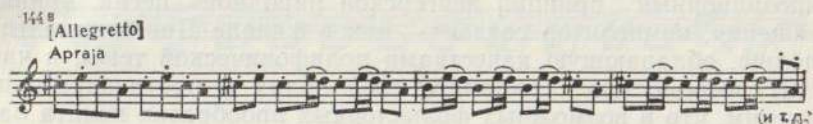
Однако — при всей содержательности и многогранности мелодии — тема отнюдь не ограничивается мелодией. До сих пор как будто никто не обращал внимания на сопровождение, хотя без него не состоялось бы художественное целое, к тому же фольклорные истоки сопровождения и самостоятельны, и предельно очевидны.

Это — отображение волыночной музыки, жанра, особенно любимого и многократно использованного Бартоком. Напомним, кстати, что волынке, как и пастушескому рожку, была также посвящена статья Бартока (1912).

Венгерские исследователи (Барток, Кодай, Шароши) разграничивают собственно волыночные песни, *dudanóta*, в которых обычно используются популярные в данной местности напевы, и специфические ритурнели, исполняемые после песен или между ними и называемые *аргаја* или *аргózás*. Ритурнель представляет собой, как правило, короткий двух- или четырехтактовый мотив, многократно повторяемый с фигурационными изменениями. Кодай видел в *аргаја*-мотивах сохранившийся слой древнейшей танцевальной музыки. Приведем примеры: начальное проведение волыночной песни (пример 144а) и промежуточный раздел *аргаја*, из той же записи (пример 144б — *Sárosi*, 1965, 94), раздел *аргаја* в одной из бартоковских записей (пример 144в — *Bartók*, 1976, 247).

144а  $\text{♩} = \infty 120$





Барток в многочисленных фортепианных пьесах воспроизводит тематическую структуру — собственно песню и краткий повторяющийся ритурнель-аргажа, сопровождаемый ускорением темпа (чисто фольклорная черта); воссоздает он и характерное изложение: глубокий бас-бурдон, называемый *bordó*, «малый», аккомпанирующий бурдон, *kontra*, с его остинатными квартовыми тоникодоминантовыми ходами и основной мелодический голос, исполняемый на мелодической трубке, называемой *prim*.

Если мы теперь вслушаемся в начало побочной партии финала Концерта для оркестра (пример 145), то обнаружим художественный «слепок» с типичнейшего аргаж-мотива, где воспроизведены все специфические приметы волюночной музыки. Кроме, пожалуй, одного ее признака: ее миксолидийский строй вырисовывается лишь позже, одновременно со вступлением солирующей трубы (см. скобку в примере 143в). Да и сама мелодия как будто отпочковывается, вытекает из квартовых шагов малого бурдона, что лишний раз свидетельствует о ее венгерской фольклорной «родословной»!

Незамысловатая четырехтактовая тема деревянных вновь несет с собою — как в эпизоде финала «Музыки» — атмосферу простодушия, незатейливой игры, отличаясь лишь празднично-светлым колоритом и, быть может, оттенком комического упорства в беспрепятственных повторениях (опущены партии струнных басов и валторн):

Дальнейшую судьбу темы в контексте всего сказанного легко предвидеть: она как бы «деиндивидуализируется», утрачивает чет-

кие контуры начального ритма и четырехтактовость синтаксической структуры и превращается в остинатный фон, сохраняющий при этом все признаки «волюночного» изложения фактуры (см. пример 143в, в партитуре непосредственно следующий за началом побочной партии, приведенным в примере 145). Таким образом, остинатный «фольклорный слой» фактуры, возникший из близкой фольклору темы, отличается от обычного сопровождения большей самостоятельностью и устойчивостью фольклорной окраски.

И вновь, как в финале «Музыки», возникает образная аналогия: шумно веселящаяся народная толпа, которая по мере развертывания звуковой картины всеобщего праздника искусно отодвигается художником вдаль (но отнюдь не уходит из поля зрения!), чтобы привлечь наше внимание к рельефно вылепленным фигурам «корифеев», чьи зычные голоса легко перекрывают общий гул.

Подведем теперь итоги анализа побочной партии. В общей художественной задаче «утверждения жизни» (а таково, как мы помним, было авторское толкование финала Концерта) роль образа побочной партии исключительно важна: соотношение главной и побочной представляется *ямбическим*, и побочная в этой паре несет функцию «тяжелого», иктового звена. Создавая столь значительный образ, композитор сумел блестяще синтезировать такие разные жанры, как пастушеский сигнальный наигрыш и волюночную музыку. Причем весьма показателен для фольклорных симпатий Бартока тот факт, что он обратился в данном случае к жанрам не только повсеместно распространенным, но и — в отличие, скажем, от танцев цыганских ансамблей — исконно крестьянским!



Постижение народного искусства, претворение его богатств в профессиональном творчестве — длительный, сложный и, по всей вероятности, бесконечный процесс, обусловленный своеобразием самого фольклорного метода художественного мышления. Музыка XVIII и XIX веков демонстрирует несколько стадий этого процесса, принесшего эстетически совершенные результаты, в частности, в выражении национального начала. Однако развитие искусства продолжается, никоим образом не «отменяя», не снижая значимости уже достигнутого. И творческая практика ряда крупнейших мастеров в первые десятилетия XX века знаменует собою *новый этап постижения фольклора*.

Сущность новизны может быть очерчена по крайней мере в двух аспектах: это прежде всего открытие новых содержательных слоев и образных смыслов народного искусства; фундаментом же многих открытий явилось более полное, более острое понимание таких кардинальных закономерностей народного творчества, как *импровизационность* и *вариантность*. Иначе говоря, понимание отличий, иногда разительных, живого фольклорного интонирования от тех «систем измерения», в частности способов фиксации музыки с помощью нотного текста, которые сложились в профессиональной музыке и сами отражали ее законы и нормы, казалось бы, извечные и незыблемые<sup>1</sup>. Можно, следовательно, говорить об открытии — или, точнее, более глубоком постижении — *нестабильности* языка фольклора, едва ли не универсального его свойства, сказывающегося и в звуковысотной (ладоинтонационной, ладогармонической) стороне, и в области временных соотношений (метроритм и структура, вплоть до общей композиции). Об этом свойстве народного искусства речь шла в I очерке книги, а также в последующем изложении.

Постигнутое в фольклоре — чаще постигнутое интуитивно — нуждалось в адекватном воплощении и толкало на поиски средств

<sup>1</sup> Фольклорный генезис многих из таких законов и норм — вопрос особый, и углубляться в него нет возможности.

такого воплощения. И хотя данный фактор был вовсе не единственным, а порою и не главным стимулом творчества, мы должны учитывать его реальное участие, его «вес» как в отдельных художественных свершениях, так и в формировании самих индивидуальных стилей (в широком значении) ряда крупнейших композиторов XX века.

Конкретные результаты нового понимания фольклора были прослежены в монографических очерках в ходе анализа отдельных произведений. Не повторяя всего, что было сказано, суммируем выдвинутые положения (мы намеренно — для большей наглядности — почти не расширяем круг упоминаемых произведений).

В обиход широко вводится *высотная переменность* ступеней лада, нередко несущая на себе явную печать «фольклорного происхождения» — как отражение народной манеры интонирования (Барток — финалы «Контрастов», «Музыки для струнных, ударных и челесты», Концерта для оркестра; Стравинский — «наигрышные» эпизоды «Весны священной» и «Симфоний духовых», «Скрипка солдата» из «Истории солдата»). Одно из проявлений высотной переменности — гибкие «переливы» разновысотных терций лада в одной мелодической линии, а также их столкновения по вертикали. Стремление передать нетемперированный звуковысотный строй, присущий отдельным фольклорным стилям (испанское *sante jondo*), свободы интонационной координации партий в народных инструментальных ансамблях, запечатлеть те стороны свадебного и похоронного плача (голошение, вопли, «разноречие» в сочетаниях голосов), мимо которых прежде проходило профессиональное искусство, — все это активно стимулирует разработку *полиладовых* и *политональных* сочетаний и аккордово-мелодических комплексов (Дебюсси — «Ворота Альгамбры», «Иберия»; Стравинский — Вступление из «Весны священной», причитания и плачи в «Свадебке»; Барток — Дивертисмент: реприза финала, медленная часть).

Результаты нового видения народного творчества со всей очевидностью демонстрирует *тематизм* — категория, находившаяся в центре нашего внимания. Среди принципов, отличающих фольклорный тематизм XX века, один из наиболее существенных был определен как принцип «открытости» темы. Он заключается, во-первых, в «неокончателности» интонационной формулировки при экспонировании, допускающей варианты изменения едва ли не любого элемента (и в звуковысотном, и в метроритмическом плане), во-вторых — в отсутствии замкнутости, в готовности естественно и гибко менять протяженность, в-третьих — в легкой расчленяемости на отдельные звенья, мотивы, каждый из которых способен нести функции темы. Принцип, о котором идет речь, дает возможность нетрадиционной трактовки издавна существующего в профессиональной музыке типа тематизма, обычно определяемого как «ядро — развертывание» (Дебюсси — ориентальная тема I части «Иберии»; Барток — I часть Дивертисмента; Стравинский — темы Вступления из «Весны священной»). Тот же прин-

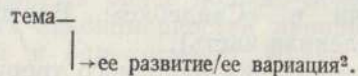


цип лежит в основе оригинального «обращенного» вида «развертывание — ядро», а также непосредственно выведенного из народной инструментальной музыки тематизма фигурационного типа (Стравинский — «Скрипка солдата»; Барток — финалы Концерта для оркестра и «Контрастов»).

Новые типы тематизма тесно связаны с обновляющейся системой ладогармонического мышления. Одно из следствий — приемы гармонизации мелодии, благодаря которым на передний план выходит *мелодическое* начало и обнаруживаются свежие, почти неизведанные свойства самого народно-интонационного материала. Среди таких приемов — длительно удерживаемая гармония самой различной степени сложности (вплоть до тонического аккорда у Бартока, словно вибрирующего от многочисленных побочных тонов), а также аккордовый параллелизм, в частности утолщение мелодической линии (особенно излюбленное Дебюсси).

Новизна фольклорного тематизма обуславливает такие методы его развития, такие принципы организации формы, которые мало использовались в музыке XIX века. Это прежде всего различные виды *вариантности*: форма может возникнуть из чередования равноценных вариантов темы, иногда прослаиваемых промежуточным материалом, а иногда следующих друг за другом непосредственно (Стравинский). Либо вариантность «накладывается» на трехчастность и рондообразность (Дебюсси), сонатность (Барток).

Подчеркнем, что варианты трактуются как конструктивно равноправные: последующие отнюдь не уступают начальному ни значимостью, ни мерой интонационной концентрированности. В данном методе развития фольклорного тематизма отражаются некоторые существенные свойства народного искусства, где (об этом шла речь в I очерке) отсутствует привычная для профессионального искусства иерархия построений по значимости:



Сказанным объясняется и *отход от формы вариаций* на народную тему (столь популярной в музыке XIX века), и нередкое *разрастание* стадии *экспонирования* материала.

Новый фольклорный тематизм — в силу свойств, о которых шла речь выше, — гораздо легче, чем фольклорный тематизм XIX века, поддается «деиндивидуализации», размыванию четкости контуров и превращению в фигурацию. Однако выразительность интонаций народной песни, народного наигрыша сохраняется и в таком виде — в особом фигурационном слое фактуры, своего рода «*фольклорном фоне*». Здесь возникает возможность внедрения самого духа народной музыки в сложное, многоплановое целое, в образ, непосредственная близость которого народному

искусству может быть различной, — без, казалось бы, «зримого», материально-осозаемого присутствия фольклора (Дебюсси — ориентальный эпизод I части «Иберии»; Стравинский — Вступление и финал I части «Весны священной»; Барток — финалы «Музыки для струнных, ударных и челести» и Концерта для оркестра).

Фольклорные импульсы в музыке XX века вели не только к различным видам и формам нестабильности. Они подсказывали и противоположный принцип — принцип удержанного повтора какого-либо элемента, иногда на длительном протяжении, то есть принцип *остинато*. Имеются в виду прежде всего такие типы остинато, фольклорное происхождение которых очевидно и отражено в самом неизменно повторяющемся музыкальном материале — в мелодической попевке формульно-заклинательного характера либо в ритмической (иногда мелодико-ритмической) формуле, как бы воссоздающей движение обрядового танца, хора, шествия (Стравинский — «Весна священная», «Свадебка»; Равель — «Болеро»; Барток — медленная часть Дивертисмента). Так вскрываются новые, мало использованные композиторами XIX века формообразующие и выразительные (особенно динамически-нагнетательные) резервы акцентной *ритмической повторности*, и они широко берутся на вооружение музыкой нашего века, кстати, не только так называемой серьезной — напомним хотя бы об обширном стилистическом пласте «рок»-музыки.

Резюмируя все вышесказанное, подчеркнем, что новый этап постижения фольклора выдвигал перед композиторами целый круг новых художественных задач (о них шла речь в последнем разделе II очерка, а также в аналитических этюдах), а это, в свою очередь, активно стимулировало поиски выразительных средств. Найденное обогащало музыкальное искусство и расширяло его возможности. Вряд ли, однако, есть необходимость специально оговаривать, что фольклорные стимулы были вовсе не единственными в той широкой тенденции к обновлению, которой ознаменованы рубеж и первые десятилетия XX века<sup>3</sup>. Многие здесь вырастало совсем на иных основаниях, питалось совсем иными источниками, среди которых — обращение к доклассическим формам и жанрам, старополифонической технике, использование принципов симметрии в звуковысотной и архитектурной организации музыкальной ткани и т. д., и т. п.

Поэтому немалая часть названных выше явлений — начиная от таких общих, как принципы политональности и полиладовости, вариантный метод развития, остинатные слои, и кончая такими частными, как созвучия, сочетающие разновысотные терции, —

<sup>3</sup> Наоборот, представлялось важным показать — притом не ограничиваясь общими словами, а наглядно, на конкретном материале — роль «фольклорных устремлений» в общем процессе обновления (что и было одной из задач данной работы). Ибо существует уже немало теоретических исследований, дающих убедительную трактовку данного процесса и причин, его породивших, но оставляющих воздействие народного искусства в стороне.

<sup>2</sup> Напомним в этой связи о предложенном в I очерке определении фольклорного произведения как *рассредоточенного*, базирующегося как на целостном, так и на внутрикомпозиционном варьировании (с. 16).



могла быть порождена прямым отражением фольклорных импульсов, но не менее широко, а главное, совсем по-иному разрабатывалась в произведениях, весьма далеких от народной музыки. Иначе говоря, эти (и им подобные) явления вообще характеризуют музыкальное мышление ряда художников XX века.

Так возникают богатые возможности сочетания, синтеза непосредственно заимствованного из фольклора (это, прежде всего, мелодические интонации, ладовые структуры, ритмические формы) и фольклором порожденного — со многими и многими средствами и приемами новой композиторской техники<sup>4</sup>. Именно на этой основе — на основе *синтеза фольклорного и внефольклорного* — рождаются (подобно тому, как это было в XIX веке) наивысшие художественные достижения. А в результате в *музыкальную классику XX века* входит целый образный мир, поражающий широтой диапазона состояний, чувствований, «персонажей», картин: от созерцательной неподвижности, погруженности в мечтательную негу — до яростного натиска варварской стихии и ритуальной иступленности, от простодушно-неуклюжего танца, лукавой улыбки — до завораживающего вихря дьявольской пляски, саркастической гримасы, от звонких пастушеских сигналов, наивной радости и увлеченности музицирования — до стенаний и воплей, трагического сумрака похоронного обряда, от сурового и тягостного самоуглубления — до ярмарочной суеты, праздничного блеска, озорного веселья гигантской толпы.

\* \* \*

Многообразные, изменчивые, но *постоянные* связи с народным творчеством — активно действующий фактор в процессе развития советской музыки. В разные периоды, в разных республиках — в зависимости от стадии зрелости той или иной профессиональной музыкальной культуры, в зависимости от тех практических задач, которые ей приходится решать (вплоть до уровня подготовленности аудитории), — используются различные принципы подхода, методы, приемы.

Можно с уверенностью утверждать, что открытия в сфере народного искусства, свершенные в первые десятилетия XX века рядом крупнейших композиторов, оказали определенное — и немаловажное — воздействие на советских художников. Однако «вычленив» и проследить это воздействие в общей картине развития советской многонациональной музыки весьма затруднительно по многим причинам. И прежде всего потому, что «фольклорные открытия» Дебюсси, Равеля, Стравинского, Бартока влияли параллельно (а иногда переплетаясь) с мощным влиянием живых традиций русской музыки XIX века, с влиянием

<sup>4</sup> Среди возможных примеров напомним хотя бы о приеме интервального преобразования (раздвижения и особенно сжатия) фольклорной темы, кардинально меняющем ее облик и смысл, уводящем от фольклорных истоков (Дебюсси, Барток), — приеме вообще активно использовавшемся в музыке XX века.

традиций своей национальной классики (в плане использования фольклора отметим вовсе между собою несхожие, но перспективные для данной культуры сочинения У. Гаджибекова в Азербайджане, Комитаса в Армении, Н. Леонтовича на Украине). Не забудем, наконец, и об опыте претворения фольклора, самостоятельно завоеванном крупнейшими русскими советскими композиторами старшего поколения, — опыте, также активно воздействовавшем на общий процесс. Хорошо сказал об этом (в середине 70-х годов) С. Слонимский: «Часто говорят и пишут о „новой фольклорной волне“ в русской музыке последнего десятилетия. Думается, наиболее близкие корни этого явления следует искать в творчестве таких мастеров, как Мясковский, Шебакин, Шапорин в Москве, Щербачев в Ленинграде <...> Подлинными основоположниками „новой фольклорной волны“ в русской советской музыке издавна являются ее признанные классики Прокофьев и Шостакович. Влияние их всеобъемлюще и указывает путь композиторам на много поколений вперед. Сегодняшняя разработка фольклора русскими композиторами развивает давнюю, исконную традицию советской музыки»<sup>5</sup>.

Есть поэтому смысл ограничиться творчеством последних двух-трех десятилетий и попытаться бегло обрисовать проявившиеся тенденции подхода к фольклору, в формировании которых мог сыграть — наряду с другими факторами — определенную роль опыт тех мастеров, которым в основном посвящено настоящее исследование. В этот период — после длительного перерыва — сочинения Стравинского возрождаются на театральной сцене и концертной эстраде; более полно, чем прежде, звучат сочинения Бартока. Воздействие творческого наследия этих художников на нашу музыку, особенно их методов претворения фольклора, неоднократно отмечалось — в том числе самими советскими композиторами<sup>6</sup>. В то же время по многим причинам именно данный период — начиная со второй половины 50-х и начала 60-х годов — ознаменован пристальным и декларируемым интересом к народной музыке, причем в ее подлинном и живом виде.

Результаты нового подхода к фольклору сказываются прежде всего в радикальном *расширении «фольклорных горизонтов»*: композиторская мысль устремляется и в неизведанные дали (древнее, но также регионально-специфичное), и в день сегодняшний, к быту современности. Разграничить обе тенденции нередко весьма затруднительно ввиду того, что в образном строе и в стилистике созданных произведений органически скрещиваются фольклорные элементы древнего и нового происхождения (к примеру, подмеченное исследователями сочетание в одном музыкаль-

<sup>5</sup> Слонимский С. Заметки композитора о современной советской музыке. — В кн.: Современные вопросы музыковедения. — М., 1976.

<sup>6</sup> См. высказывания Р. Щедрина (Стравинский, 1973), С. Слонимского (цитированная выше статья); интервью с Э. Оганесяном, М. Скориком, В. Тормисом, С. Цинцадзе, Ю. Юзелюнасом в кн.: Советская музыка на современном этапе: Статьи. Интервью. — М., 1981.



ном образе интонаций причета с метрикой частушки). Однако для наглядности проведем все же это разграничение. Оговорим, кроме того, что в нашем — по необходимости сжатом — обзоре основное внимание будет уделено образно-жанровой сфере; лишь в качестве иллюстраций называются сравнительно немногие имена и отдельные произведения.

Итак, сначала о претворении фольклорных жанров и слоев, принадлежащих старой традиции народного искусства.

Один из наиболее ранних образцов новой трактовки фольклора был дан Г. Свиридовым в «Поэме памяти Сергея Есенина». Речь идет о срединных номерах, «Молотье» и «Ночи под Ивана Купала», возрождающих в русской музыке красоту и поэзию старинных крестьянских обрядов (сферу, сочетающуюся в произведении с отображением революционной стихии, использованием современных фольклорных жанров). Особенно примечательна «Ночь под Ивана Купала», где композитор, опираясь на древнейшие квартетные и квинтовые попевки-зовы (некие, по его выражению, «прапесни») и мелодико-ритмическую формулу, воссоздающую круговое движение хоровода, трактует обряд как коллективное *ритуальное таинство* (характерно авторское указание — *Misterioso*). Эта образная грань была мало затронута в русской классической музыке; быть может, стоит вспомнить — не проводя никаких стилистических параллелей — об открытиях Стравинского и в данной сфере («девичьи» сцены из II части «Весны священной»).

Во второй половине 50-х и в 60-е годы многие русские композиторы среднего — а тогда молодого — поколения активно и по-новому разрабатывают традиционные фольклорные жанры плача и причета, протяжной песни, былинного речитатива. Параллельные процессы протекают и в других республиках. Причем внимание привлекает не только сама «звуковая материя» народной музыки (как предмет возможного заимствования), но еще более — *закономерности* народного музыкального мышления. Скажем, политональность, свойственная русским свадебным плачам<sup>7</sup>, принципы ладомелодического строения протяжной песни, принципы развития, лежащие в основе казахских кюев или древней эстонской рунической песни<sup>8</sup>. Обращение к фольклору, кроме всего прочего, способствовало раскрепощению музыкального языка, преодолению оков, создаваемых традиционными способами записи музыки<sup>9</sup>, отходу от предписывавшихся традицией композиционных норм<sup>10</sup> — то есть огромному расширению возможно-

<sup>7</sup> Русскую фольклорную политональность и ее разнообразные претворения в творчестве советских композиторов анализирует Ю. Паисов, отмечая также воздействие «русских» опусов Стравинского (см.: Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. — М., 1977).

<sup>8</sup> См. интервью с Г. Жубановой и В. Тормисом в кн.: Советская музыка на современном этапе. — М., 1981.

<sup>9</sup> См. интервью с Р. Щедриным (там же), высказывания Б. Тищенко (см.: Земцовский, 1978, 111), цитированную статью С. Слонимского.

<sup>10</sup> См. упомянутое выше интервью с В. Тормисом.

стей музыкального искусства. И здесь возникает параллель с уже рассмотренной ситуацией, сложившейся на рубеже веков и в первые десятилетия XX века.

Воздействие по-новому понятого фольклора значительно обогатило советскую музыку в целом, сказавшись в самых разных сочинениях — и сохраняющих заметными фольклорные импульсы, и активно их перерабатывающих. Но и в том, и в другом случае происходит синтез фольклорных элементов со средствами современной композиторской техники.

В «Песнях вольницы» на народные тексты С. Слонимский воссоздает нестабильность народной манеры интонирования (характерной для некоторых жанров), особенности мелодического развития. Отсюда — высотное и метроритмическое «микроразнообразие» попевок, внутримотивные сдвиги акцентов, а также необычные для профессиональной вокальной музыки глиссандо, скачки на широкие, и притом остронапряженные, диссонирующие интервалы. В то же время непривычность и сложность стилистики служат средством отображения далеко не простого душевного мира самих «персонажей», средством воплощения двух контрастных образных сфер: сумрачной стихийной удалы и особой — «объективированной», но оттого не менее экспрессивной — лиричности. Та же психологическая сложность как будто простых с виду героев и отчасти тот же образный контраст отличают оперу С. Слонимского «Вириния»<sup>11</sup>.

В оратории «Ленин в сердце народном» и в «Поэтории» Р. Щедрин опирается на интонационный строй, ритмику, принципы мелодического развития плача, протяжной песни, былины, некоторых других жанров фольклора, зачастую сложно трансформируя элементы народной музыки, синтезируя их с широким кругом средств и приемов профессионального искусства (в оратории — со стилистическим пластом музыки эпохи барокко). Среди художественных результатов особо отметим развитой *мелодизм нового типа*. Такова просветленно-печальная и проникновенная тема «Эпилога», в которой сочетаются приметы различных жанров народной музыки и запечатлена высотная переменность, столь свойственная фольклорному интонированию (имеется в виду мелодическое распевание интервала увеличенной октавы; но тот же интервал включается в аккорд с расщепленной терцией, который составляет — вполне в духе профессиональной музыки XX века — гармоническую основу темы). Другой пример — сольный вокализ контральто из «Поэтории», отличающийся метрической свободой и «разлитостью» в широком диапазоне. В нем объединены черты плача (формульный вариантный повтор начальной фразы, скачки из регистра в регистр, глиссандирующие соскальзывания с конечного тона), связи с которым обнажены во II части, и черты лири-

<sup>11</sup> См.: Васица-Гроссман В. А. Камерная вокальная музыка. — В кн.: История музыки народов СССР, т. 5. — М., 1974; Милка А. Сергей Слонимский. — Л., 1976.



ческой протяжной песни (обилие долгих выпеваемых звуков, а главное, ровность эмоционального тонуса). В сольном вокализе воплощена одна из важнейших образно-тематических сфер «Поэтории», разные грани которой выражают то страстный призыв, заклинание, то боль и нежность, то мудрое приятие жизни<sup>12</sup>.

В «Карпатском» концерте для оркестра М. Скорика точность, достоверность отображения народной инструментальной музыки Закарпатья — не только ее интонационно-ладового, ритмического и тембрового своеобразия, но и, что еще существеннее, свободно-импровизационной манеры фольклорного музицирования — служит широким образным целям. Здесь и задорное упорство повторений зажигающе острого плясового мотива (рефренная тема IV части), и упругость, энергия постепенно разворачивающегося массового танца (II часть), и прихотливость, казалось бы, нерегламентированность задумчиво-неторопливых ансамблевых и сольных наигрышей (I часть). *Речевое* начало, претворенное в *инструментальном речитативе* (где композитором синтезированы звуковысотные принципы как украинских дум, так и полуречевых обрядовых жанров фольклора), составляет основу драматургического центра концерта — медленной III части. Фольклорного происхождения инструментальный речитатив, ставший, по наблюдению исследователя, общей чертой стиля композитора, здесь воплощает и глубокое раздумье, и моменты драматической напряженности, и «магическое» ритуальное повеление-сигнал, и почти сказочное оцепенение<sup>13</sup>.

В советской музыке рассматриваемого периода значительную роль приобретают различные виды *остинато*. Речь идет не о принципе организации формы, а о широкой сфере *образности*, в данном случае — образности, в которой запечатлены определенные жанры народного искусства и отличающий их прием упорного повтора. Диапазон такой «фольклорно-остинатной» образности велик: от экзатичности до комизма, от колористического звукоподражания тембрам народных инструментов до мерного речитирования. Различны и способы использования остинато: это либо главный, ведущий голос, либо существенный, но все же второй, план звуковой ткани.

Здесь можно было бы вспомнить об одном из гениальных прозрений Прокофьева, обычно не связываемом с фольклорными импульсами, — знаменитом остинато из финала III акта оперы «Семен Котко» (Любка и хор). Формульный характер повторяющегося однотокового мотива, а главное, раскаленность эмоциональной «температуры» допускают, на наш взгляд, прямые параллели с обрядовым причетом, голошением, хотя и динамическое

<sup>12</sup> Подробнее о фольклорных связях названных сочинений см.: Головинский Г. Оратория и кантата. — В кн.: Музыка народов СССР. 1968—1977 (в печати). См. также: Земцовский, 1978, 89—102; Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. — М., 1978.

<sup>13</sup> Автор опирается на анализ концерта М. Скорика, данный В. Задерацким в статье «Обретение зрелости» («Советская музыка», 1972, № 10).

нагнетание, создаваемое длительной непрерывностью точного повтора, и используемые ладогармонические средства выходят далеко за пределы возможного в народной музыке.

Возвращаясь к музыке последних десятилетий, отметим оригинальную трактовку остинатности в творчестве В. Тормиса. В сочинениях 70-х годов композитор обращается к древнему, исчезающему слою фольклора — так называемой рунической песне, стремясь воссоздать ее монодический склад, характер скандирования текста, саму композиционную структуру «бесконечного» повтора. В. Тормис преследует при этом не только чисто художественные, но и — не побоимся сказать — высокие социально-эстетические цели: вернуть в певческую практику широких слоев народа выпавший из нее пласт национальной культуры, раскрыть ценность этого пласта и тем самым сохранить его как духовное достояние нации<sup>14</sup>. Названным целям служат прежде всего многочисленные хоровые обработки, выполненные при максимальном самоограничении в использованных средствах. Исходя из тех же принципов подхода к фольклору, композитор создает и более сложные, развернутые произведения, среди которых выделяется хоровая сцена «Заклятие железа» (слова из эпоса «Калевала» в современной поэтической обработке).

В основе произведения — полиостинатность: сочетание мерных ударов шаманского бубна (инструмента, исчезнувшего из фольклора, а здесь как бы возрожденного художественным воображением автора) и длительно повторяемой «заговорной» попевки. Сама попевка — при внешней простоте — далеко не элементарна: сходство и в то же время вариантное перемещение составляющих ее интонаций сообщает ей внутреннюю энергию, заклинательную силу; таким образом, уже первичная ячейка сочинения (вряд ли стоит называть ее темой) есть результат *концентрации* фольклорного материала. Непосредственно заимствуемое из народного искусства — прежде всего принцип остинатного повтора, а также его «жанровое порождающее», то есть ситуация некоего обрядового действия, — сочетается с такими современными средствами, как яростно вдалбливаемые аккордовые кластеры или высотно неопределенная полужумовая декламация наложенных друг на друга хоровых групп. Все это помогает развернуть форму, прочертить широкие линии подъемов и спадов, выстроить впечатляющие кульминации и в конечном счете создать подлинно эпическое полотно, в котором воплощена остроактуальная идея обуздания, «заклятия» разрушительных, смертоносных сил, которые и сегодня, как в глубокой древности, угрожают человеку.

Еще один тип подхода к фольклору демонстрирует творчество Ю. Юзелюнаса. Композитор стремился к созданию целостной системы музыкального мышления (прежде всего, ладомелодиче-

<sup>14</sup> См. упоминавшееся интервью с В. Тормисом и статью А. Клотыня «Особенности современного этапа освоения фольклора в творчестве прибалтийских композиторов (1965—1975)» (в кн.: Советская музыка на современном этапе. — М., 1981).



ской и гармонической), которая основывалась бы на закономерностях литовской народной музыки<sup>15</sup>. Отсюда — построение аккордики и всей гармонической вертикали на наиболее типичных (нетерцовых) ладоинтонационных оборотах народной мелодики и, следовательно, полнейшее единство вертикали и горизонтали. Реализация этого принципа — в Третьей симфонии «Лира челоуэка», где, как отмечает исследователь, фольклорное начало проявляется не только в более привычных жанрово-танцевальных или песенных эпизодах, но и в моментах драматически-экспрессивных, что ново для литовского симфонизма<sup>16</sup>.

Одна из заметных тенденций, особенно ярко проявившаяся в 60—70-е годы, заключается в обращении к *региональным, областным фольклорным стилям*, еще не освоенным профессиональной музыкой. Здесь особенно ощутимо стремление к достоверности отображения, бережному сохранению неповторимого своеобразия именно данного пласта народной музыки, хотя это и не исключает, а, наоборот, предполагает авторское вмешательство — даже в самую заимствуемую народную мелодию (отбор и выделение наиболее специфического, наиболее художественно ценного).

Рубежным явлением здесь были «Курские песни» Г. Свиридова, где раскрывается удивительная свежесть народных песен данной области (в частности, ладовая — типичный для их мелодики целотонный тетрахорд с тритоном в основе гармонически подчеркнут и трактуется как тоникальный), воссоздается, по удачному выражению В. Тормиса, целостность народного музыкального мышления. Рассматриваемая тенденция проявилась в «Семи лакских песнях» Ш. Чалаева, где соединение разнородных средств современного и классического музыкального письма помогло воплотить в народных мелодиях «типичные контрасты национального характера»<sup>17</sup>. Можно назвать ораторию «Гурийские песни» Ю. Тактакишвили, в которой, в частности, разработан мало использованный в грузинской профессиональной музыке жанр «надури» (трудовых песен) и привлечен — помимо хора и оркестра — народный вокальный ансамбль. Упомянем также вокальный цикл П. Дамбиса «Женские голоса», хоровые циклы В. Тормиса, основанные на фольклоре малых народностей финно-угорской группы («Наследство ливов», «Ижорский эпос», «Водские свадебные песни», «Ингерманландские вечера»).

Потребность опереться на *духовные ценности* далекого прошлого влечет композиторскую мысль в глубь национальной культуры, к ее древним профессиональным слоям. Важно подчеркнуть, что мотивы здесь те же, что и при использовании древнейших жанров фольклора: национально-почвенное помогает воплотить проблемы современности. Расширению образно-эмоционального и

интеллектуального строя, обогащению интонационного языка способствует обращение к русскому знаменному распеву (Трио-квинтет Ю. Буцко, «Драматическая песнь» для симфонического оркестра С. Слонимского), партесному хоровому концерту (Концерт для хора, солистов и оркестра на тексты украинского поэта и философа XVIII века Г. Сковороды «Сад божественных песней» И. Карабица), древнегрузинским хоровым песнопениям (Вторая и Третья симфонии Г. Канчели), старинным жанрам армянской монодии — тагам и шараканам (Симфония и опера-балет «Давид Сасунский» Э. Оганесяна, вокальный цикл «Айрены» Т. Мансуряна, опера «Огненное кольцо», Вторая и Третья симфонии А. Тертеряна), узбекским макамам (Третья симфония М. Таджиева)...

Важнейшую роль в развитии всей советской музыки сыграла народная музыка не только старой, но и новой, более близкой к нам по времени традиции. Традиция эта обширна и охватывает различные жанры.

Прежде всего следует выделить русскую и международную *революционную песню* в ее многочисленных разновидностях — пласт, почти не затронутый в профессиональной музыке до октябрьского периода. Революционная песня не только активно участвовала в повседневной жизни страны, но и являла собою образец художественно совершенного воплощения высоких социальных идеалов, идеалов братства и равенства людей; именно в революционной песне, быть может, впервые было запечатлено новое мироощущение. Отсюда ее эстетические качества — неукротимая воля и энергия, жизнеутверждающий, хотя нередко и суровый, пафос, удивительная нравственная чистота, — качества, оказавшие огромное воздействие на советское музыкальное творчество в целом.

Наиболее непосредственно это воздействие сказалось в жанре советской *массовой песни*, в какой-то мере определяя сами контуры жанра (особенно в период его становления). Стилистика революционной песни явственно ощутима не только в песенном творчестве А. Давиденко, братьев Дм. и Дан. Покрасс, М. Блантера, И. Дунаевского (особенно в жанровой разновидности песни-марша), но и в песнях мастеров послевоенного поколения — А. Островского, А. Пахмутовой, О. Фельцмана, Я. Френкеля (где нередко происходит синтез с иными фольклорными импульсами). Аналогичные процессы наблюдаются во всех республиках страны;

<sup>15</sup> Особое значение имели те революционные песни зарубежного происхождения, которые не только получили широкое распространение, но и ассимилировались, бытуя в *фольклоризованных вариантах*, то есть, по существу, вливались в национальную песенную традицию. Об этом процессе см.: Друскин М. Русская революционная песня. — М., 1954. Влияние русской фольклоризованной «Марсельезы» на песенное творчество В. Соловьева-Седого рассматривается в кн.: Зак В. О мелодике массовой песни. — М., 1979.

<sup>15</sup> См. интервью с Ю. Юзелинасом в кн.: Советская музыка на современном этапе (цит. изд.).

<sup>16</sup> См. упомянутую выше статью А. Клотыня.

<sup>17</sup> Якубов М. А. Дагестанская АССР. — В кн.: История музыки народов СССР, т. 5. — М., 1974, с. 501.



достаточно назвать, к примеру, имя зачинателя узбекской массовой песни Хамзы Хаким-заде Ниязи, чье творчество, в свою очередь, сыграло значительную роль в дальнейшем развитии узбекской профессиональной музыки.

Не менее широко — хотя в иных формах — воздействие революционной песенности проявилось в крупных жанрах (особенно заметно — в оперном и кантатно-ораториальном). Сколько-нибудь подробное рассмотрение данной проблемы в рамках сжатого очерка, разумеется, невозможно. Поэтому ограничимся одним — классическим по художественному уровню — примером: Одиннадцатой симфонией «1905 год» Д. Шостаковича. Опираясь на накопленный в работе над киномузыкой (в 30-е годы) опыт использования мелодий революционных песен, композитор создает захватывающую картину постепенного созревания революционной действительности, картину движения народных масс к революции (в частности, путем мастерского оперирования ритмами песен)<sup>19</sup>.

В советском музыкальном творчестве рассматриваемого периода активно используется музыка быта — современности и сравнительно недавнего прошлого, быта города и деревни. Речь идет (в русской музыке) о жанрах частушки, городской песни и «жесточкого» романса, уличной, «блатной» песенки, различных танцевальных жанрах.

Здесь снова следует вспомнить о художественном опыте Д. Шостаковича, давшего в сочинениях 20-х и 30-х годов примеры самой различной трактовки бытовой музыки и городского фольклора: от пародии и сатиры до позитивных образов<sup>20</sup>. Элементы фольклорных жанров сохраняются и в поздних произведениях мастера; таков, например, гротескно преобразованный пляс (эпизод погрома) из I части Тринадцатой симфонии или же интонации (а еще более — ритмическая структура) одесской уличной песенки «Купите бублики», трансформированные во втором концерте для виолончели с оркестром в сложном, многозначном, трагическом образе<sup>21</sup>.

В опоре на городскую по преимуществу фольклор С. Слонимский создает масштабные массовые сцены оперы «Виринея». Подчинение элементов городской песни, танца, частушки собственному драматургическому замыслу, их активная переработка позволяет композитору извлечь новый смысл из давно вошедшего в обиход интонационного материала. Достаточно напомнить исполненную мрачного, хмельного веселья, скрытого драматизма сцену

<sup>19</sup> Связь симфонии «1905 год» с киномузыкой Д. Шостаковича показана в кн.: Сабина М. Шостакович-симфонист. — М., 1976. Наблюдения над ритмикой и ее глубокими национальными корнями содержатся в статье А. Должанского «Краткие замечания об Одиннадцатой симфонии» (в кн.: Должанский А. Избр. статьи. — Л., 1973).

<sup>20</sup> См. упомянутую книгу М. Сабининой, книгу А. Богдановой «Оперы и балеты Шостаковича» (М., 1979).

<sup>21</sup> См. анализ концерта в статье В. Бобровского «О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов» (в кн.: Музыка и современность, вып. 8. — М., 1974).

ночной гулянки (4-я картина), резонирующую разворачивающейся параллельно сюжетной драме.

Во многом сходный подход к фольклору — при всем различии творческих индивидуальностей, стилей — обнаруживает вокальный цикл В. Гаврилина «Русская тетрадь» на народные тексты. Используя интонации распространенные и, казалось бы, стертые, заимствуя их из жанров и старой, и особенно новой традиции, «композитор так освежает их гармонизацией и ставит в такой контекст, что они обнаруживают всю таящуюся в них выразительность...» А отсюда — «впечатление живой речи, свободно использующей знакомые слова и даже целые „цитаты“, и при этом — неповторимо индивидуальной»<sup>22</sup>.

Среди фольклорных жанров новой традиции частушка — едва ли не распространеннейший и в то же время отличающийся весьма своеобразной «музыкальной физиономией». Хорошо сказал о частушке Р. Щедрин, подчеркнув ее злободневность, лаконичность выражения, «непременное чувство юмора», содержательность и разнообразие музыкальной стороны<sup>23</sup>. Для профессионального искусства частушка была фольклорным открытием, обогатившим новую образностью русскую музыку второй половины 50-х и 60-х годов. В претворении частушки прежде всего в силу свойств самого музыкального материала — особенно его краткости, а также броскости, «хлесткости» — естественна была опора на опыт Стравинского «русского» периода, что многократно отмечалось в литературе.

Используемая и самостоятельно, и в различных междужанровых скрещиваниях многими авторами, частушка получила наиболее полное и жанрово «чистое» воплощение в творчестве Р. Щедрина. Обычно называют в этой связи Первый фортепианный концерт, оперу «Не только любовь», «Озорные частушки», хотя, по меткому наблюдению исследователя, сфера «частушечности» глубоко проникла — на какой-то период — в сам авторский стиль, сказываясь и во внешне далеких от нее произведениях<sup>24</sup>.

В концерте для оркестра «Озорные частушки» воссоздана приносящая жанру атмосфера острой, задорной «игры»-диалога, соревнования, с неожиданно рождающимися шутками, импровизационными юмористическими выходками. В крепко организованной — несмотря на обилие тематического материала — композиции Р. Щедрин средствами современного оркестрового письма передает и народную манеру скандирования текста, и «страдальные» вздыхания, и своеобразие фольклорной трактовки тонико-доминантовой «вопросно-ответной» структуры (подчеркивая ее, в част-

<sup>22</sup> Васина-Гроссман В. А. Камерная вокальная музыка. — В кн.: История музыки народов СССР, т. 5. — М., 1974, с. 290.

<sup>23</sup> См. авторскую аннотацию, приведенную в партитуре «Озорных частушек» (М., 1971).

<sup>24</sup> См.: Тараканов М. Е. Камерная инструментальная музыка. — В кн.: История музыки народов СССР, т. 5. — М., 1974, с. 253.



ности, глиссандирующе сдвигающимися двенадцатитоновыми кластерами).

Среди произведений, созданных советскими композиторами за последние годы, яркостью национального колорита выделяется Русский концерт Л. Сидельникова, творчески преломляющий методы освоения фольклорного начала, сложившиеся в искусстве мастеров XX века — от Стравинского до Щедрина. «Масштабное произведение, несмотря на свою значительную протяженность, слушается с напряженным вниманием... Рельефность и выразительность мелодического материала, на редкость живая, пульсирующая основа, внутренняя стройность и логичность драматургического развития, в основе которого чередование напевно-лирических и быстрых острохарактерных эпизодов»<sup>25</sup>, — вот наиболее показательные черты этого двухчастного концерта для фортепиано с оркестром.

Интерес к музыке быта, к фольклору (сравнительно новой традиции) заметен и в музыкальном творчестве других республик, проявляясь с разной степенью интенсивности, что зависит, в частности, от сложившихся в ходе развития профессиональной культуры взаимоотношений с различными пластами фольклора. Так, например, в армянской музыке наряду с древними монодическими жанрами внимание композитора привлекает и бытовая народная песня<sup>26</sup>. Своеобразную трактовку, далеко уводящую от первоисточника, получает она, скажем, в Симфонии для струнных с литаврами Э. Мирзояна. Обаяние городского фольклора недавнего прошлого раскрывают «Парафразы на песни старого Тбилиси» И. Кечекмадзе. Юмористическое истолкование бытовой песни позднего происхождения дает В. Тормис в «Мужских песнях» — сценах, поставленных в театре «Ванемуйне»...

Постижение фольклора, этой поистине неисчерпаемой художественной сокровищницы, накопленной веками, продолжается. Оно сулит еще многие и многие замечательные открытия музыкальному искусству.

<sup>25</sup> Яковлев М. Для народных инструментов. — Музыкальная жизнь, 1978, № 14.

<sup>26</sup> См. интервью с Э. Оганесяном в кн.: Советская музыка на современном этапе. — М., 1981.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Маркс, 1958: *Маркс К.* Введение (из экономических рукописей 1857—1858 годов). — В кн.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 12. — М., 1958
- Энгельс, 1929: *Энгельс Ф.* Немецкие народные книги. — В кн.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 2. — М. — Л., 1929
- Ленин, 1961: *Ленин В. И.* Евгений Потье (к 25-летию его смерти). — Полн. собр. соч. Т. 22. — М., 1961
- Аверинцев, 1971: *Аверинцев С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». — Вопросы литературы, 1971, № 8
- Азадовский, 1938: *Азадовский М. К.* Русские сказочники. — В кн.: *Азадовский М. К.* Литература и фольклор. — Л., 1938
- Азадовский, 1963: *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. Т. 2. — М., 1963
- Александрова, 1959: *Александрова В.* Испанские народные танцы. — М., 1959
- Алексеев, 1976: *Алексеев Э.* Проблемы формирования лада. — М., 1976
- Альпшванг, 1963: *Альпшванг А.* Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. — М., 1963
- Асафьев, 1922: *Игорь Глебов.* Инструментальное творчество Чайковского. — Пг., 1922
- Асафьев, 1977: *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. — Л., 1977
- Барток, 1966: *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. — М., 1966
- Барток, 1977: *Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени; Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка. — В кн.: Бела Барток: Сборник статей. — М., 1977
- Бачинская, 1962: *Бачинская Н.* Народные песни в творчестве русских композиторов. — М., 1962
- Белинский, 1954: *Белинский В. Г.* Статьи о народной поэзии. — Полн. собр. соч. Т. 5. — М., 1954
- Биркан, 1966: *Биркан Р.* О поэтическом тексте «Свадебки» Игоря Стравинского. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. — М., 1966
- Богатырев, 1964: *Богатырев П. Г.* Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии. — В кн.: Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. — М., 1964
- Богатырев, 1971: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. — М., 1971
- Богатырев и Яковсон, 1971: *Богатырев П. Г.* [совместно с *Яковсоном Р. О.*] Фольклор как особая форма творчества. — В кн.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. — М., 1971



- Бонч-Бруевич, 1954: *Бонч-Бруевич В. Д.* В. И. Ленин об устном народном творчестве. — Сов. этнография, 1954, № 4
- Васина-Гроссман, 1966: *Васина-Гроссман В.* Романтическая песня XIX века. — М., 1966
- Вершинина, 1967: *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. — М., 1967
- Гильфердинг, 1949: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Т. 1. — М., 1949
- Глинка, 1953: *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 2. — Л., 1953
- Глинкина, 1969: Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. — М., 1969
- Головинский, 1972: *Головинский Г.* Камерные ансамбли А. Бородина. — М., 1972
- Горький, 1961: *Горький М.* Разрушение личности. — В кн.: *Горький М.* О литературе. — М., 1961
- Гошовский, 1971: *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. — М., 1971
- Григорьева, 1969: *Григорьева Г.* Русский фольклор в сочинениях Стравинского. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 6. — М., 1969
- Громов, 1974: *Громов Е.* Национальное и интернациональное в советском киноискусстве. — В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве. — М., 1974
- Гусев, 1967: *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. — Л., 1967
- Давлетов, 1966: *Давлетов К. С.* Фольклор как вид искусства. — М., 1966
- Данилевич, 1961: *Данилевич Л.* Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. — М., 1961
- Дебюсси, 1964: *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. — М., 1964
- Дмитриева, 1971: *Дмитриева Н. А.* Пикассо. — М., 1971
- Должанский, 1960: *Должанский А.* Музыка Чайковского. Симфонические произведения. — Л., 1960
- Друскин, 1970: *Друскин М.* Иоганнес Брамс, 2-е изд. — М., 1970
- Друскин, 1971: *Друскин М.* О Стравинском и его «Диалогах». — В кн.: *Стравинский И.* Диалоги. — Л., 1971
- Друскин, 1974: *Друскин М.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. — Л., 1974
- Елатов, 1964: *Елатов В.* Ладовые основы белорусской народной музыки. — Минск, 1964
- Ефименкова, 1968: *Ефименкова Б. Б.* Северно-русская причить междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги. Дисс. (рукопись). — М., 1968
- Ефименкова, 1973: *Ефименкова Б.* Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область). — В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. — М., 1973
- Земцовский, 1967: *Земцовский И.* Русская протяжная песня. — Л., 1967
- Земцовский, 1967а: *Земцовский И.* Торопецкие песни: Песни родины М. Мусоргского/Запись, сост. и коммент. И. Земцовского. — Л., 1967
- Земцовский, 1970: *Земцовский И.* Песенная поэзия русских земледельческих праздников. — В кн.: Поэзия крестьянских праздников. — (Библиотека поэта). — Л., 1970
- Земцовский, 1975: *Земцовский И.* Мелодика календарных песен. — Л., 1975
- Земцовский, 1978: *Земцовский И.* Фольклор и композитор. — Л., 1978
- ЗМ XX, 1975: Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. — М., 1975
- Измайлова, 1968: *Измайлова Л.* Ладовые истоки музыкального языка Дебюсси. — В кн.: Вопросы теории музыки. — М., 1968
- Кани-Новикова, 1952: *Кани-Новикова Е.* Собирательница русских народных песен Евгения Линева. — М., 1952

- Кастальский, 1960: *А. Д. Кастальский:* Статьи, воспоминания, материалы. — М., 1960
- Кастальский, 1961: *Кастальский А.* Особенности народно-русской музыкальной системы. — М., 1961
- Кастальский, 1973: *Кастальский А. Д.* Из записок. — В кн.: И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. — М., 1973
- Квитка, 1971: *Квитка К.* Избр. труды. Т. 1. — М., 1971
- Келдыш, 1948: *Келдыш Ю.* История русской музыки. Ч. 1. — М., 1948
- Келдыш, 1965: *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII века. — М., 1965
- Келдыш, 1973: *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. — М., 1973
- Кершнер, 1959: *Кершнер Л. М.* Народно-песенные истоки мелодики Баха. — М., 1959
- Кодай, 1961: *Кодай З.* Венгерская народная музыка. — Будапешт, 1961
- Конен, 1975: *Конен В.* Театр и симфония, 2-е изд. — М., 1975
- Конен, 1975а: *Конен В.* Этюды о зарубежной музыке, 2-е изд. — М., 1975
- Крейн, 1962: *Крейн Ю.* Симфонические произведения Мориса Равеля. — М., 1962
- Кремлев, 1965: *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. — М., 1965
- Кулаковский, 1962: *Кулаковский Л.* Песня, ее язык, структура, судьба. — М., 1962
- Кулаковский, 1965: *Кулаковский Л.* Искусство села Дорожева. — М., 1965
- Кутева, 1977: *Кутева Е.* О связях ладовой структуры музыки балета Б. Бартока «Чудесный мандарин» с принципами ладообразования восточноевропейской народной музыки. — В кн.: Бела Барток: Сборник статей. — М., 1977
- Кушнарв, 1958: *Кушнарв Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л., 1958
- Кюн, 1952: *Кюн Ц. А.* Избр. статьи. — Л., 1952
- Лазарев, 1962: *Лазарев А. И.* Фольклор как искусство: Материалы конференции по итогам научно-исследовательской работы. — Челябинск, 1962
- Лафарг, 1928: *Лафарг П.* Очерки по истории культуры. — М.—Л., 1928
- Ливанова, 1939: *Ливанова Т.* Музыкальная классика XVIII века. — М.—Л., 1939
- Линева, 1904: *Линева Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. — Спб., 1904
- Лихачев, 1978: *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. — Л., 1978
- Лопатин и Прокунин, 1956: *Лопатин Н., Прокунин В.* Русские народные лирические песни. — М., 1956
- Лорка, 1971: *Лорка Ф. Гарсия.* Об искусстве. — М., 1971
- Мазель, 1972: *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. — М., 1972
- Мазель, 1978: *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. — М., 1978
- Мартынов, 1968: *Мартынов И.* Бела Барток. — М., 1968
- Мелетинский, 1972: *Мелетинский Е. М.* Первобытные истоки словесного искусства. — В кн.: Ранние формы искусства. — М., 1972
- Михайлов, 1961: *Михайлов М. А. К.* Лядов. — Л., 1961
- Мясковский, 1960: *Мясковский Н. Я.* Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. — М., 1960
- Неклюдов, 1972: *Неклюдов С. Ю.* Особенности изобразительной системы в до-литературном повествовательном искусстве. — В кн.: Ранние формы искусства. — М., 1972
- Нестьев, 1969: *Нестьев И.* Бела Барток. — М., 1969
- Никифоров, 1930: *Никифоров А.* Сказка, ее бытование и носители. — В кн.: *Капица О. И.* Русские народные сказки. — М.—Л., 1930
- Одоевский, 1956: *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. — М., 1956
- Пасхалов, 1941: *Пасхалов В.* Шопен и польская народная музыка. — М., 1941



- Попова, 1962: *Попова Т.* Русское народное музыкальное творчество, 2-е изд. Т. 1. — М., 1962
- Пропп, 1976: *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. — В кн.: *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избр. статьи. — М., 1976
- Протопопов, 1961: *Протопопов Вл.* «Иван Сусанин» Глинки. — М., 1961
- Рабинович, 1948: *Рабинович А.* Русская опера до Глинки. — М., 1948
- Равель, 1962: Равель в зеркале своих писем/Сост. М. Жерар и Р. Шалю. — Л., 1962
- Рахманинов, 1978: *Рахманинов С.* Связь музыки с народным творчеством. — В кн.: *Рахманинов С.* Литературное наследие. Т. 1. — М., 1978
- Рети, 1968: *Рети Р.* Тональность в современной музыке. — Л., 1968
- Римский-Корсаков, 1955: *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1955
- Розеншильд, 1963: *Розеншильд К.* Молодой Дебюсси и его современники. — М., 1963
- Рыбников, 1909: *Рыбников П. Н.* Рыбниковым. Т. 1. — М., 1909
- Рубцов, 1962: *Рубцов Ф.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. — Л., 1962
- Рубцов, 1971: Олышанские песни/Запись, нотация, сост., предисл., примеч. и общая ред. Ф. Рубцова. — Л., 1971
- Рубцов, 1973: *Рубцов Ф.* Статьи по музыкальному фольклору. — Л., 1973
- Руднева, 1967: *Руднева А. В.* Ритмика стиха и напева в русской народной песне (рукопись). — М.: Кабинет народной музыки при Московской консерватории, 1967
- Руднева, 1975: *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. — М., 1975
- Руднева, 1978: *Руднева А. В.* О стиливых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце». — В кн.: Музыкальная фольклористика. Вып. 2. — М., 1978
- Сабольчи, 1959: *Сабольчи Б.* Гайдн и венгерская музыка. — Сов. музыка, 1959, № 6
- Сабольчи, 1963: *Сабольчи Б.* Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. — Будапешт, 1963
- Сигитов, 1972: *Сигитов С.* Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества. — В кн.: Проблемы лада. — М., 1972
- Скребок, 1965: *Скребок С.* Гармония в современной музыке. — М., 1965
- Смирнов, 1961: *Смирнов Б.* Народные скрипичные наигрыши. — М., 1961
- Смирнов, 1962: *Смирнов Б. Ф.* Искусство сельских гармонистов. — М., 1962
- Смирнов, 1965: *Смирнов Б.* Искусство владимирских рожечников. — М., 1965
- Смирнов, 1970: *Смирнов В.* Творческое формирование И. Ф. Стравинского. — Л., 1970
- Смирнов, 1977: *Смирнов В.* Равель. — В кн.: Музыка XX века: Очерки. Ч. 1, кн. 2. — М., 1977
- Соколов, 1941: *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. — М., 1941
- Стравинский, 1963: *Стравинский И.* Хроника моей жизни. — Л., 1963
- Стравинский, 1971: *Стравинский И.* Диалоги. — Л., 1971
- Стравинский, 1973: *И. Ф. Стравинский:* Статьи и материалы. — М., 1973
- СтФр, 1972: Статьи и рецензии композиторов Франции. — Л., 1972
- Сохор, 1975: *Сохор А.* Социология и музыкальная культура. — М., 1975
- Суровцев, 1974: *Суровцев Ю.* К проблеме интернационализации в художественной культуре. — В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве. — М., 1974
- Туманина, 1962: *Туманина Н.* Чайковский: Путь к мастерству. 1840—1877. — М., 1962
- Уйфалуши, 1971: *Уйфалуши И.* Бела Барток. — Будапешт, 1971
- Фалья, 1971: *Фалья М. де.* Статьи о музыке и музыкантах. — М., 1971
- Фрейденберг, 1973: *Фрейденберг О.* Происхождение греческой лирики. — Вопросы литературы, 1973, № 11

- Харлап, 1972: *Харлап М. Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В кн.: Ранние формы искусства. — М., 1972
- Холопов, 1974: *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. — Л., 1974
- Холопова, 1971: *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. — М., 1971
- Холопова, 1978: *Холопова В. Н.* К вопросу о специфике русского музыкального ритма (Русские музыкальные дактили и пятидольники). — В кн.: Проблемы музыкального ритма. — М., 1978
- Цуккерман, 1957: *Цуккерман В.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. — М., 1957
- Цуккерман, 1970: *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1970
- Цуккерман, 1971: *Цуккерман В.* Выразительные средства лирики Чайковского. — М., 1971
- Цуккерман, 1974: *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. — М., 1974
- Цуккерман, 1975: *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. — М., 1975
- Чайковский, 1962: *Чайковский П.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. VII. — М., 1962
- ЧТ, 1951: П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. — М., 1951
- Чистов, 1960: Причитания/Вступит. статья К. Чистова. — (Библиотека поэта). — Л., 1960
- Чистов, 1962: *Чистов К. В.* Фольклористика и современность. — Сов. этнография, 1962, № 3
- Шахназарова, 1974: *Шахназарова Н.* О динамике национального в музыке. — В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве. — М., 1974
- Шахназарова, 1975: *Шахназарова Н.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. — М., 1975
- Шимановский, 1963: *Шимановский К.* Проблема «народности» в современной музыке. — В кн.: Избр. статьи и письма. — Л., 1963
- Шнитке, 1967: *Шнитке А.* Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 5. — М., 1967
- Шнитке, 1973: *Шнитке А.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. — В кн.: И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. — М., 1973
- Юсфин, 1967: *Юсфин А.* Фольклор и композиторское творчество. — Сов. музыка, 1967, № 8
- Яроцинский, 1978: *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. — М. 1978
- Ярустовский, 1973: *Ярустовский Б. И.* Стравинский. Эскизная тетрадь (1911—1913). — В кн.: И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. — М., 1973
- Alexandru, 1956: *Alexandru T.* Instrumentele muzicale ale poporului romin. — București, 1956
- Bartók, 1957: *Bartók B.* Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit; Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik. — In: Béla Bartók: Weg und Werk. — Budapest, 1957
- Bartók, 1965: *Bartók B.* Das ungarische Volkslied. — Budapest, 1965
- Bartók, 1966: *Bartók B.* Die Volksmusik der Rumänen von Maramureş. — Budapest, 1966
- Bartók, 1976: *Bartók B.* Essays. — London, 1976
- Downey: *Downey J.* La musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók. — Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, n. 5



- Dørumsgaard, 1944: *Det Sing um Land. Norske Folketoner for Piano av Arne Dørumsgaard.* — Oslo, 1944
- Eisikovits, 1976: *Eisikovits M. Introducere în polifonia vocală a secolului XX.* — Bukurești, 1976
- Elling, 1922: *Elling C. Norsk Folkemusik.* — Kristiania, 1922
- Kárpáti, 1967: *Kárpáti J. Bartók vonósnégyesei.* — Budapest, 1967
- Kodály, 1952: *Kodály Z. A magyar népzene.* — Budapest, 1952
- Laparra, 1920: *Laparra R. La musique et la danse populaires en Espagne.* — In: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire.* — Paris, 1920
- Lendvai, 1957: *Lendvai E. Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks.* — In: *Béla Bartók: Weg und Werk.* — Budapest, 1957
- Lockspeiser, 1936: *Lockspeiser E. Debussy.* — London, 1936
- Martin, 1972: *Martin Gy. The relationship between melodies and dance types in the Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae.* — In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 14. — Budapest, 1972
- Mason, 1950: *Mason C. Béla Bartók and folksong.* — *The Music Review.* — Cambridge, 1950
- Nin, 1926: *Nin J. Vingt chants populaires espagnols. Deuxième Cahier.* — Paris, 1926
- Sárosi, 1965: *Sárosi B. Die Volksmusikinstrumente Ungarns.* — Berlin, 1965
- Sárosi, 1977: *Sárosi B. Volksmusikalische Quellen und Parallelen zu Bartóks und Kodály's Musik.* — In: *Musikethnologische Sammelbände*, I: *Vorträge Graz und Seggau*. 1973—1977. — Graz, s. a.
- Schoenberg, 1950: *Schoenberg A. Style and idea.* — New York, 1950
- Stravinsky, 1969: *Stravinsky J. The Rite of Spring. Sketches 1911—1913.* — London, 1969
- Szabolcsi, 1957: *Szabolcsi B. Bartók und die Volksmusik.* — In: *Béla Bartók: Weg und Werk.* — Budapest, 1957
- Vallas, 1926: *Vallas L. Debussy (1862—1918).* — Paris, 1926

The book *Composer and Folklore. From the Experience of 19th-20th Century Masters. Essays* is a piece of research done by Grigory Golovinsky at the USSR Institute of Art Studies. The author (born in 1923), Senior Researcher and Candidate of Art Studies, specializes in Russian classical and Soviet music and in the sociology of music. He has also written the book *Chamber Ensembles by Borodin* (Moscow, 1972), some of the chapters in volumes 4 and 5 of the *History of Music of the Soviet Peoples* (Moscow, 1973, 1974), articles on the problems of mass musical tastes in the collected works *Questions of Art Sociology* (Moscow, 1979), *Social Functions of Art and Its Forms* (Moscow, 1980), and others.

The publication under review deals with the general problems of the use of folklore in professional music, as well as with the new principles of its realization characteristic of the 20th century. The author proceeds from the premise that there exist two independent systems of artistic thinking—of folk and of professional art, an art that has a definite author. He reveals the specific features of each of these systems, their ability to understand and depict the world. He generalizes the basic methods of using folklore that have taken shape in the practice of composers. An analysis of the most significant works of some prominent 20th century composers reveals the principles which distinguish the new epoch from the preceding ones.

The *CONTENTS* given below explains the structure of the book (references in brackets are to the pages): Foreword (4). *ESSAY ONE. Folklore and professional music as two methods, two systems of artistic thinking* (8). I. Folklore and professional art: parallels and comparisons (11). II. The specific features of musical folklore and professional music (31). *ESSAY TWO. From the 19th to the 20th century: artistic views and creative practice* (55). I. Some results of the 19th century (55). II. 20th-century composers on ways of using folklore in professional music (83). III. The unknown in folk art, new aspects of its interpretation of images. Folklore thematism (98). *ESSAY THREE. Debussy* (105). *ESSAY FOUR. Stravinsky* (142). *The Rite of Spring* (146). The folk instrumental tune in Stravinsky's works (178). *ESSAY FIVE. Bartók* (193). *Divertimento* (196). Folk instrumentalism in Bartók's music (226). Conclusion (256). Bibliography (271).

*ESSAY ONE* compares various aspects of folklore with professional art. It reveals the social functions of both forms of art (the practical purpose of folklore, its immediate participation in life), the role of oral tradition, the correlation of improvisation and traditional stereotypes, and the collective and individual elements. Variability receives special consideration as the basic factor of the existence of an artefact of folklore.

On the basis of the above comparison the author shows the uniqueness of a specific act of recreation in folklore—its dependence on the situation in which it takes place, on the contingent of both performers and the audience, the boundary between them being frequently quite vague. Hence the problem of instability of folklore products. The author suggests calling such an artefact *decentralized*, bearing in mind the existence of several versions of one image that underlies them all. On the other hand, a work of professional art as an ultimate result, which has absorbed all preliminary drafts and versions, a result recorded in the definitive text, he calls a *concentrated* work.



The author also defines the role of repetition as a cardinal feature of the folklore method, its use in various genres at different levels.

By comparing the folklore lament with the opera *lamento*, and also with the help of other examples, the author shows different means of artistic expression used in folk and professional music. Intonations in professional music are notable, first of all, for independence of a life situation, greater semantic precision; secondly, for concentration and detalization; thirdly, for universal comprehensiveness due to the absence of dialectal divergences. The reasons for the difference stem from the dissimilar artistic tasks fulfilled by folk and professional music.

The greater looseness of intonational elements in folklore (both in the structural and expressive sense) is what makes the great quantity of variations possible. The semantic breadth and flexibility of intonational elements ensures them longer life and "ineffability".

The author gives a general outline of the aims of composers making use of folk art: 1) reproduction of a definite folklore genre in a form, as close "to nature" as possible; 2) subordination of obviously borrowed folklore elements to an individual artistic idea sometimes far removed from folk art. Both cases call for radical changes in folklore material so it should "fit into" the system of professional art. Very often we observe an intensification and concentration of means and methods used but irregularly in folk art.

ESSAY TWO is chiefly a historical review. The comparison of some of the aesthetic views and creative practices of 18th and 19th century composers shows the profundity of the changes that have taken place. Taking mass dancing as the embodiment of public festivity as an example, the author shows the consequences of the decline of social hierarchy in the artistic notions about the world: the "common" dance (expressing the feelings of "ordinary people") turns into the dance of the entire people, a dance demonstrating the people's feelings in general, without distinction of classes or origin (Beethoven's *Symphony No. 7*).

In 19th century music the folk tune or melodic phrase no longer appears as a "fragment of musical life" which may either be transferred in natural form into the composition or "inlaid" in a musical text which is neutral with regard to it (as was the case in the practices of the 18th century). On the contrary, one sees it as a concentrate which the composer is obliged to elaborate, as well as an embodiment of the national factor.

The author singles out a tendency for lyrical interpretation of folklore as one of the most typical for the second half of the 19th century. The tendency is illustrated in the wedding ritual (*Snow-Maiden* by Rimsky-Korsakov), in the profound genre transformation of folk song and dance (*Prelude* in B minor by Liadov, *Norwegian dances* and *Slottes* by Grieg). Such interpretation of folklore is a remarkable achievement for musical art but, at the same time, it removes it considerably from the original source, which arouses considerable opposition later on, in the early 20th century.

The innovator composers of the 20th century—Debussy, Ravel, Stravinsky, Szymanowski, Bartók and others—were dissatisfied with the classical methods of handling folklore, which had turned into stereotypes by that time. Specifically, the traditional methods of harmonization and structural formation were sharply criticized, because they arouse the sense of contradiction between "natural" folklore material and the form in which it was presented in a number of compositions.

An essential feature of the new approach to folklore that was then taking shape, is the refusal to proceed from the internally complete and structurally isolated theme-melody.

The author introduces the concept of *folklore thematism* to denote a) the quoting of folk melody no matter how altered it may be, b) the reproduction of the basic components of any concrete folklore genre. This term registers the result of the composer's utilization of folk music, singling out thereby a definite class of phenomena in the endless diversity of themes of 19th and, particularly, 20th century professional music.

In ESSAY THREE, which analyses the creative legacy of Debussy, the author picks out the works which are undoubtedly associated with French and Spanish folk music. He points out as common properties of the composer's thematism the increasing number of short and unfinished motives, the role of extra-melodic ele-

ments (harmonic progressions, rhythmic figures), deconcentration of thematism throughout the entire composition. Folklore thematism of this kind enables the composer to subtly change the degree of closeness to, and remoteness from, the original source. In the works devoted to Spain the composer finds innovatory means for introducing the ancient "*cante jondo*" folklore style. Thus, the "passionate staticity" distinguishing this style, lack of equal temperament, and fluctuating modality are reflected in polymodal and polytonal melodic and harmonic complexes, internally contradictory and, at the same time, stable (*Prelude No. 15, La puerta del Vino*). Debussy recreates a type of oriental melody, basically new to European music, which incarnates a state of exquisite pleasure and languor (*Soirée dans Grenade* from *Estampes*). Debussy's innovations, as Manuel de Falla put it, paved the way for Spanish composers.

ESSAY FOUR shows how deeply and comprehensively Stravinsky understood Russian as well as Ukrainian folklore, the understanding being first hand and not culled from folk song books. In his compositions Stravinsky interprets folk music as living and highly modern speech capable of reflecting the world perception of 20th century man, irrespective of the remoteness of the theme.

In *The Rite of Spring* Stravinsky introduces some peculiar forms of folklore, intermediate between song and speech. The composer gives an instrumental transcription of these forms, enriching Russian musical idiom with short musical "remarks" of a proclamatory, imperative, mysteriously conjuring or sarcastic nature. Using the sketches (Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches 1911—1913*, London, 1969), the author demonstrates the process of the conversion of a genuine folk melody into an author's theme. It turns out that for Stravinsky it is no less important to find the harmonic vertical of the theme than to specify its melodic pattern. The role of timbre and articulation is no less important.

As to methods of choosing folklore sources, Stravinsky is distinguished from his predecessors in Russian music by his broad range. In a number of compositions he deliberately resorts to modern urban folklore, to the most standard and "overworked" specimens on top of that. The author shows how the composer restores the artistic value of the material, clearing it of habitual stereotypes. Stravinsky's folklore thematism is distinguished for its unstable, "open" nature, detachability of the parts which frequently assume the role of a whole. Such properties are generally inherent in Stravinsky's thematism, hence the possible hypothesis on the genetic folklore roots of some cardinal properties of his style.

In ESSAY FIVE the author examines Bartók's unique attitude towards folklore: on one hand, his conscious and strictly scientific way of studying folk art (Bartók, the folklorist), on the other hand, genuine artistic freedom in handling what he has learned, his subjugation of folklore to his complicated creative schemes (Bartók, the composer).

Analysing the *Divertimento*, the author reveals the main principles of the composer's approach to folk music: his use not only of the most typical intonations, but also of the constructive principles of folk melody; independent use of certain rhythmic and syntactic patterns of the Hungarian folk song—outside their melodic content; the use of the forms of variability inherent in folk instrumentalism. The author makes a separate study of a group of images in which the composer embodies the genre of folk laments (*siratók*—Hung.), which shows the complex synthesis of elements of different genres of folklore and individual stylistic devices, by means of which Bartók "transplants" the genre into professional art.

In the *Finale* of the *Trio Contrasts, Concerto for orchestra, Music for strings, percussion and celesta*, the composer, instead of presenting a traditional folk dance scene, imitates the performance of a piece of music by folk musicians. Hence the new, figuration type of thematism in which the passage work fulfils the function of the theme. The folklore roots of Bartók's diatonicism come to light, specifically, the origin of one of the forms of tritone—the tonically stable one—most favoured by the composer (a synthesis of Hungarian and Rumanian modal elements).

In CONCLUSION, the results obtained are summed up so as to show how a more profound understanding of folklore and the striving to adequately implement what has already been learned, stimulates the search of new means and, ultimately, enriches professional art. Besides, there is a brief review of the principles of utilizing folklore characteristic of the Soviet music of the last three decades.



1 р. 50 к.