

И. ЗЕМЦОВСКИЙ

**ФОЛЬКЛОР
И
КОМПОЗИТОР**

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ
ЭТЮДЫ

С

И. ЗЕМЦОВСКИЙ

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР



ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
ЛЕНИНГРАД 1978 МОСКВА

Земцовский И.

78 С2 Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л., «Советский композитор», 1977.

176 с.

Сборник посвящен проблемам национального своеобразия русской советской музыки. В него вошли статьи, частично переработанные, издававшиеся в периодике последних пятнадцати лет, а также некоторые новые теоретические этюды И. И. Земцовского.

Книга состоит из двух частей. Первая, «Фольклор в советской музыке», посвящена общим вопросам взаимоотношения фольклора и композиторского творчества. Вторая содержит очерки о конкретных сочинениях Прокофьева, Свиридова, Щедрина, Гаврилина, Слонимского, Петрова, Тищенко в аспекте данной проблематики.

В сборник включена полная библиография всех опубликованных работ видного советского фольклориста.

ОТ АВТОРА

О взаимоотношении фольклора и композиторского творчества существует огромная литература, научная и публицистическая, — книги, статьи, материалы дискуссий¹.

Своего рода вечность данной проблемы позволяет нам ставить и рассматривать ее не только в обзорном и общем плане, но и в каждый исторический период как бы заново, отталкиваясь исключительно от реальных фактов современной музыкальной жизни и пытаясь осветить их в аспекте новейших достижений науки. В этой связи считаю своим долгом сделать важное предварительное замечание: нижеследующие статьи если и заслуживают общественного внимания, то, полагаю, именно потому, что идут они не от литературы о музыке, а от самой музыки прежде всего.

Публикуемые здесь работы писались в разное время и отражают интересы автора за последнее двадцатилетие в области исключительно русской советской музыки. Опубликованные ранее статьи перепечатываются почти без изменения. Некоторые печатаются здесь впервые. Исчерпывающие библиографические данные о всех опубликованных работах читатель найдет в указателе, составленном крупнейшим советским библиографом-фольклористом М. Я. Мельц.

И. И. Земцовский

¹ В предлагаемом сборнике у автора нет никакой возможности не только оценить ее, но даже указать хотя бы на всех своих единомышленников по затрагиваемым ниже частным вопросам. Надеюсь, это ни в коей мере не послужит свидетельством моего даже малейшего пренебрежения к уважаемым предшественникам и коллегам. Напротив, я могу только сожалеть о нереальности охвата всего, что достойно упоминания.

3 $\frac{90110-613}{082(02)-78}$ 444-77

© Издательство «Советский композитор», 1978 г.

ФОЛЬКЛОР В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР

Для советской музыкальной культуры вопрос взаимоотношения профессиональной и народной музыки всегда был и остается одним из важнейших. В самые последние годы он приобрел особую практическую и теоретическую остроту, ибо оказался в центре исканий большой группы молодых талантливых композиторов, как в союзных республиках, так и в РСФСР. Произведения их неоднократно вызывали у нас оживленную дискуссию на различных конференциях, организованных Союзом композиторов РСФСР в Москве и Ленинграде, в музыкальной прессе¹. Однако до сих пор нет специальных

¹ См., например, дискуссию на страницах журнала «Сов. музыка», начатую статьей Юсфина А. Г. «Фольклор и композиторское творчество» (1967, № 8; 1968, № 4).

исследований этой актуальной проблемы. Признавая, что фундаментальным теоретическим монографиям должна предшествовать большая подготовительная работа, целесообразно проводить периодические обсуждения проблемы, свободный обмен мнениями как музыковедов, так непременно и композиторов².

Изложение своего взгляда мне бы хотелось предварить одним замечанием. Тема «Фольклор и композитор» трудна не только по существу проблематики. При подходе к ней возникают трудности и индивидуального порядка. Это связано с тем, что для ее изучения необходимы равно большие знания в области и фольклора, и композиторского творчества. Надо честно признаться, что мы небогаты такими специалистами. Что касается меня лично, то в фольклоре я информирован лучше и полнее, нежели в области современной музыки. Мне многое неизвестно не только из опыта зарубежных композиторов разных направлений, но и — увы! — из советских произведений: ведь не секрет, что исполнительские и особенно издательские темпы сильно отстают от творческих. И кто знает, может быть, в портфелях композиторов лежат опусы, которые заставят нас вскоре уточнить или даже пересмотреть сформулированные сегодня выводы.

Однако есть аксиома, которая, по-моему, никогда не будет поколеблена: к проблеме использования фольклора в композиторском творчестве недопустим догматический, нормативный подход. Одни композиторы используют фольклор сознательно, другие стихийно; кому-то он близок, кому-то чужд; одни превращают его прямо, непосредственно, другие ассоциативно или опосредствованно; для одних фольклор — основной источник творчества, для других — лишь часть многих и равноправных; некоторых пленяет образность фольклора, иным импонирует лишь манера народного музицирования и т. д. и т. п. Короче говоря, единого подхода нет и быть не может. Поэтому особенно необходимо преодолеть бытующие до сих пор два крайних взгляда на значение фольклора для композиторского творчества — переоценку и недооценку фольклора. Согласно первому, прогресс современной музыки видится *только* через обращение к фольклору, согласно второму, его полагают *совершенно* ненужным сегодня. Оба взгляда глубоко ошибочны, ибо ведут к обеднению творческих возможностей искусства.

Музыковедение явно отстало от композиторской практики в подходе к проблеме фольклорности современной музыки. Мы исследуем народно-песенные истоки и другие приметы национального в творчестве Глинки и Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова и робко, эпизодически касаемся выявления

² Такому мобильному решению проблемы призван содействовать, например, один из подготавливаемых в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии сборников статей и материалов (сост.-ред. И. Земцовский).

того же у Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, почти оставляя в стороне поиски национального языка в творчестве молодежи. Если бы не инициатива журнала «Советская музыка», поместившего несколько статей о сочинениях с фольклорной основой таких композиторов, как В. Гаврилин, Ю. Буцко, Р. Щедрин и некоторых других, мы бы не имели даже аналитических этюдов об этих новейших ярких примерах современного обращения к народным истокам.

У нас не разработана и общая теория взаимосвязи народной и профессиональной музыки. До сих пор мы удовлетворяемся тремя хрестоматийными предпосылками о типах композиторского претворения фольклора: 1) цитирование народных мелодий, 2) использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приемов народной песни и 3) создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности. Между тем закономерности фольклора, вошедшие в обиход русских композиторов, по существу исследованы слабо, а приемы создания так называемого национального духа — то есть, по словам В. Одоевского, перевод ощущения национального на технический язык — и сегодня почти совсем не изучены³.

Немалые трудности анализа композиторского преломления народного музыкального искусства связаны с тем, что в музыкальном фольклоре многое еще теоретически не осознано. Например, не исследована семантика отдельных выразительных элементов народной музыки — характерных интонаций, устойчивых мелодических попевок, не изучено своеобразие народнопесенного интонирования как живого исполнительского процесса, в котором музыкальная интонация представляет собой сложное, комплексное явление, допускающее неоднозначную композиторскую трактовку. Фольклористика бедна еще достоверными материалами, отражающими реальное бытие народной песни. К тому же некоторые элементы народного пения не могут быть выражены общепринятой нотацией. По удачному сравнению одного фольклориста, ноты песни — как бабочка, засушенная на булавке: в них исчезает «пыльца» живого исполнения, в которой таится неподражаемое своеобразие и обаяние национальной манеры интонирования.

Из сказанного становится очевидным, как сложен путь от фольклора как искусства к науке об искусстве, если эта наука стремится к познанию явлений во всей их глубине и специфичности. Может быть, именно своеобразие народного пения поражает композиторов при их непосредственном соприкосновении

³ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 278.

В этой связи своевременно, но, к сожалению, одиноко прозвучал серьезный призыв В. Трамбичко к глубокому изучению национальной музыкальной лексики (см. его статью «Возможности теоретического музыкознания» в журнале «Сов. музыка», 1957, № 2).

с живым фольклором. Во всяком случае, по отношению к русским «шестидесятиникам» XX века можно с уверенностью сказать, что без общения с народом (особенно во время фольклорных экспедиций, в которых многие молодые композиторы участвуют со студенческой скамьи), без непосредственного слухового восприятия народной песни (не по книжке, а «натурно», в деревне, из первых рук!) не возникло бы то новое творческое направление, свидетелями успехов которого мы сегодня являемся. За песнями ездили и записывали их лучшие представители этого направления — В. Гаврилин и Г. Белов, Р. Щедрин, и И. Ельчева, С. Слонимский и Б. Тищенко. И вдруг песня, та самая старинная крестьянская песня, которая, казалось бы, исчерпала себя в произведениях русских классиков прошлого века и уже чуть не приравнивалась многими к школьным штампам сухих хрестоматий, — эта старая песня раскрылась по-новому, представ перед музыкантами великим современным искусством поразительного своеобразия, свежести, красоты и силы! Композиторы поняли, что до сих пор они не знали родную песню, что фольклор жив и далеко еще не исчерпан, что классики использовали лишь немного из него⁴. Оказалось, что живое общение с песней рождает образы новые, оригинальные и в то же время национально-характерные, что фольклор способен значительно обогатить даже самую современную по мышлению музыку.

Показательно, что творческие успехи композиторской молодежи сопровождаются большими достижениями фольклористов. В последние годы ими собраны, записаны и — к сожалению, лишь частично! — опубликованы песни ранее малоизвестных или совсем неизвестных стилистических слоев русского музыкального фольклора. Нотированы звукозаписи таких труднодоступных для обычной слуховой фиксации жанров, как похоронные причитания, свадебные напевы сложнейшей ритмометрической композиции, обрядовые песни нетемперированного строя и другие. Расширяется и углубляется наше представление о русском фольклоре. Ищутся новые пути использования его древних, но свежо, «по-современному» звучащих выразительных средств. Особенно оригинальны поиски темперированного воплощения народно-песенных нетемперированных ладов⁵.

⁴ Разумеется, и «кучкисты» и советские композиторы использовали и используют не только старинный фольклор, но и современную им народную песню, деревенский романс, частушку. Подробнее об этом см. в статьях о Свиридове, Щедрине, Гаврилине.

⁵ См., например: «Песни Пинежья», кн. 2. Собр. Е. Гиппиус, З. Эвальд. М., 1937; Руднева А. Народные песни Курской области. М., 1957; Кулаковский Л. Искусство села Дорожнева. М., 1959 (изд. 2, М., 1965); Котикова Н. Гдовская старина. Л., 1962; Котикова Н. Народные песни Псковской области. М., 1966; Свитова К. Народные песни Брянской области. М., 1966; Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского. Запись, составление и комментарии И. Земцовского. Л., 1967; Углицкие народные песни. Сост.-ред. И. Земцовский. Л., 1974; Никольские песни. Сост. М. Мазо. Л., 1975.

Активная композиторская реакция на своеобразии народной музыки — явление естественное и не новое. Мы знаем, например, как столетие назад песня русского крестьянина вошла в музыку «кучкистов», способствуя становлению могучей национальной композиторской школы. В то же время ученые музыканты — В. Одоевский, А. Серов, П. Сокальский и другие — обсуждали проблемы ладового и ритмического своеобразия русской песни, ее отличия от европейской музыки и связанные с этим вопросы гармонизации народных мелодий. Позже, примерно в 1920-е годы, в связи с поисками народных основ музыки и, в частности, в связи с появлением значительного числа нотаций фонограмм и развитием акустических обмеров мелодий вновь вспыхнули дискуссии о небывалом своеобразии фольклора, далеко не исчерпанном классиками, и о его роли в развитии мирового искусства. Об этом писали и на Западе и в России.

Так, в одном из венских журналов в 1926 году была опубликована статья Э. Фельбера «Возрождение фольклора», в которой утверждалось, что омоложение одряхлевшего организма европейской музыки придет путем вливания в него свежей, «здоровой крови фольклора». Несколько позже Б. Барток назвал народную песню исходным пунктом для «музыкального возрождения» в наши дни. По его мнению, крестьянский фольклор, мало задетый новейшей цивилизацией, должен стать основой обновления профессионального творчества. «Уходить корнями в прошлое для художника не только право, — писал Барток, — это необходимость»⁶. Творчество самого Бартока гениально доказало справедливость его слов.

Для молодой многонациональной Советской России вопрос использования фольклора был особенно актуален. Это понятно: ведь многие народы впервые становились на путь создания профессиональной композиторской школы. Русские музыканты возлагали на фольклор особенно большие надежды, мечтая о новом расцвете искусства, опирающегося на народное творчество. Было в ту пору много горячих споров и серьезных заблуждений. Однако тогда же были высказаны мысли, существо которых не устарело и сегодня. Для примера напомним забытые острополюемические и подчас парадоксальные выступления А. Аврамова⁷. Отметая увлечения и ошибки, находишь в его трудах и деятельности немало ценного и жалеешь, что эти ценные зерна не получили в дальнейшем органичного развития.

⁶ Барток Б. О значении народной музыки. — «Сов. музыка», 1965, № 2, с. 99.

⁷ Авраамов А. М. (1886—1944) — музыковед и композитор, автор пролеткультовской «симфонии гудков», создатель 48-тоновой темперации и так называемой «синтетической музыки» (на звуковой киноплёнке), поборник НЭМ — «новой эры музыки», связанной с ее технизацией и электрификацией, а также исследователь взаимоотношения народного и композиторского творчества.

Авраамов писал о претворении в жизнь лозунга «лицом к деревне». Он напомнил забытую истину: в деревне есть песни, они демонстрируют высочайший художественный уровень народного мелоса, потрясающий дар хоровой импровизации и своеобразный лад, передать который бессильна наша нотная грамота⁸. Особое внимание уделял А. Авраамов народно-песенным ладам. Он исходил из верных предпосылок и ратовал за научный подход к фольклору, видя в науке надежного помощника творчеству.

«Только то, что живет в музыкальном сознании народа, в его песне, достойно внимания и изучения; голос — неподкупный музыкальный инструмент, и только на живой песне строит автор свою гипотезу»⁹. «Основа грядущего искусства может быть найдена лишь в натуральной системе тонов народной музыки России и Востока, в системе, доказавшей свою жизнеспособность творческим опытом многих поколений»¹⁰.

В статье под характерным названием «Фольклор и современность»¹¹ Авраамов четко изложил свою позицию. Он писал: «Почему-то у нас господствует взгляд на музыкальный фольклор как на нечто отжившее свой век, и к попыткам его возрождения относятся как к глубоко социально-реакционным». Признавая возможность и «реакционного возрождения» фольклора, Авраамов показал путь его «революционного возрождения». Последнее осуществимо благодаря тому, что народная песня в своей «ладовой структуре содержит революционнейшие в музыкальном смысле элементы, — она указывает современной музыке, задыхающейся в тисках двенадцатиступенной темперации, путь в будущее; изучение ее подлинного ладового строя дает ключ к решению, казалось бы, неразрешимой задачи: как приблизить современную музыку к массовому восприятию, не впадая в опрошенство, в шаблонный примитив, в уличный жаргон... Строй песни не укладывается в западноевропейскую мажор-минорную систему; подлинная реставрация ее требует расширения мелодико-интонационных средств современной музыки — и не в сторону политональных или четвертитонных ухищрений, но в сторону *логического обогащения системы новыми элементами натуральных звукорядов*, при всей своей новизне и оригинальности глубоко оправданных физиологически и потому впечатляющих с первого же раза даже предубежденного слушателя»¹².

⁸ Авраамов А. Историческая ответственность. — «Сов. искусство», 1925, № 2, с. 72—75.

⁹ Авраамов А. Проблема Востока в музыкальной науке. — «Русский современник», 1924, кн. 3, с. 225.

¹⁰ Там же, с. 227.

¹¹ Опубликовано в журнале «Современная музыка», 1927, № 22, с. 286—287.

¹² См.: «Современная музыка», 1927, № 22, с. 287 (курсив мой. — И. З.).

Мне кажется, что сопоставление метода «четвертитонных ухищрений» с методом «традиционалистов», лишь обогащающих сложившуюся систему элементами фольклора, является и сегодня актуальным. Творческие споры в этой области продолжаются, и было бы непростительным догматизмом отстаивать лишь один какой-нибудь метод. Композиторы разных индивидуальностей ищут и находят своеобразные пути создания новой музыки, по-современному народной. Я бы хотел только напомнить в этой связи очень плодотворную, на мой взгляд, точку зрения М. Гнесина. Он, между прочим, не считал неосуществимой даже перестройку музыкальной системы с учетом «промежуточных» по отношению к двенадцатиполутоновой системе интонаций, но не полагал ее обязательной. Гнесин считал, что творчество советских композиторов должно слиться с народным творчеством в единое, неразрывное целое. «Народ — наш учитель, — писал Гнесин, — давший нам задание развить его песни»¹³. Авторская индивидуальность не пропадает при обращении к фольклору, наоборот: «...художественное самоограничение питает здесь художественную фантазию»¹⁴. К тому же, по Гнесину, даже простая обработка народной песни есть плод истинного творчества. А главное, работая над песней, композитор не только учится у народа, но и *перевоспитывается*. Гнесин сформулировал глубокий тезис, и сегодня звучащий остро злободневно: «Чуткое вслушивание в подлинные народные интонации может найти отражение и в творчестве, не выходящем за пределы общеевропейской системы, *способствуя появлению новых моментов в формообразовании*»¹⁵.

Последняя мысль представляется мне особенно плодотворной, ибо она показывает фольклор как стимулятор оригинальных творческих идей, что крайне важно для прогресса музыкального искусства.

Со своей стороны, мне хочется обратить внимание композиторов на перспективность целостного восприятия народной песни. Обращаясь к фольклору, целесообразно проникнуть не только в тонкости его интонационной выразительности, но и в художественно-образную и жизненную целенаправленность, функциональность всех его выразительных средств. Можно развивать, например, не просто напевы весенних песен, но выработанные в самом народном мышлении особые приемы мелодического претворения образов кличей, зовов. Можно попытаться осмыслить и развить дальше саму *направленность* той имитации реальных плачевых интонаций, которая сложилась в практике фольклора для выражения образов горя, печали, тоски. То же можно

¹³ Гнесин М. Музыкальный фольклор и работа композитора. — «Музыка», 1937, № 20, 26 авг.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же (курсив мой. — И. З.).

сказать и по поводу иных видов народной музыки: импровизируемых «картельно» многоголосных песен, бесконечных хороводных мелодий, завораживающих своей ритмикой свадебных напевов и т. д.

Целостное восприятие народной песни предполагает учет не только ее мелодики и назначения, но также и манеры исполнения — той самой «пыльцы» живого интонирования, о которой говорилось в начале статьи. В исполнительской манере каждого народа есть нечто существенное, специфическое, не переводимое в иной исполнительский стиль. Больше того, манера пения является одним из самых устойчивых элементов народной традиции, а потому признаком не только образным, но и этническим. Творческое развитие манеры пения может привести к подлинно новаторским достижениям, но все же не следует забывать и о консервативной стороне народных традиций, о чем со всей определенностью писали еще К. Маркс и Ф. Энгельс¹⁶. В устойчивости манеры пения таится великая сила. Но она же является одним из серьезнейших барьеров, существующих, например, в быту между крестьянской и композиторской музыкой, причем не только современной. Многим встречались поклонники искусства хора имени Пятницкого, не приемлющие даже «Ивана Сусанина» Глинки, — казалось бы, и в том и в другом случае глубоко национальная музыка, лишь существующая в резко различных исполнительских манерах. Мне вспоминается рассказ Е. Линевой о крестьянах, не узнавших своих деревенских песен в исполнении академического хора. «По-немецки поют!» — говорили они.

Было бы неверным выводить из подобных фактов необходимость *сохранения* народной традиции в целостности. Напротив, эту традицию надо развивать, равно как и самый эстетический вкус народа, диапазон его восприимчивости.

Деревня, принявшая заморскую по происхождению гармонику, должна в конце концов органично и глубоко принять и симфонический оркестр. Советского музыканта не может не волновать эта сторона развития искусства — ведь он творит для народа.

В заключение мне хочется подчеркнуть, что целостное восприятие народной песни в наибольшей степени способствует формированию несхожих композиторских индивидуальностей. Фольклор, как явление не только искусства, но и жизни, открывается в такой широте, в таком богатстве и многокрасочности, что каждый музыкант найдет в нем нечто свое, особо близкое его личной художественной натуре.

Фольклор — многовековая, миллионоустая лаборатория, кузница художественного воплощения народного характера, народных идеалов, национального стиля. Фольклор — великое искусство

¹⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 9, с. 351.

ство и потому великая, вечно живая школа. Современное искусство получило возможность широкого общения с народным творчеством. В результате такого общения возникают и будут возникать самые разнообразные опусы — от произведений, лишь ассоциативно родственных фольклору, до таких, в которых авторы ищут конкретных путей осознания стихийного мастерства фольклора.

Наука еще многое не осознала в музыкальном фольклоре. Не исключено, что композиторская практика кое в чем опередит научный прогресс, как это было уже с фактом признания хорошего многоголосия русской песни — теоретического признания, намного запоздавшего по сравнению с использованием подголосочного многоголосия в русской классической музыке. Но и фольклористика обязана помочь композиторам глубже и шире познакомиться с вновь открытыми пластами народной музыки, обладающей такой художественной силой, которая не тускнеет с веками.

1971 г.

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР СЕГОДНЯ

(На методологических подступах к проблеме)

По мере исторического развития музыкального искусства взаимоотношения народного и профессионального (композиторского) творчества не ослабевают, а, напротив, периодически становятся чрезвычайно значительными. В этой периодичности скрывается, очевидно, какая-то существенная закономерность эволюции музыкального мышления: быть может, спасительная «саморегуляция», оберегающая композиторскую музыку как специфический организм культуры от пагубной самоизоляции?! Как бы то ни было, но в настоящее время музыкальное искусство, и советское, быть может, в наибольшей мере, переживает именно такой этап своего развития: обращение к фольклору стало в нем чуть ли не массовым явлением. Естественно, что в подобном «композиторском фольклоризме», как во всяком массовом явлении, наряду с выдающимися образцами, встречается и немало негативного (что, кстати сказать, полезно было бы осмыслить и обсудить особо). Однако настоящая статья посвящена иному: осмыслению наиболее талантливых и перспективных творческих достижений, принадлежащих самому последнему времени — буквально 1970-м годам.

Разумеется, мне не удастся осветить здесь все, что достойно изучения. Больше того, в статью не войдет характеристика произведений, ставших уже поистине классическими в своем роде (например, сочинения Г. В. Свиридова), — хотя бы потому, что им посвящены многие другие публикации, и в том числе автора

этих строк¹, но главным образом потому, что они занимают сегодня совершенно особое место в нашей музыке, требующее специального исследования. Так, в творчестве Свиридова архаический стиль используется наряду и наравне с исторически поздним (например, слободским и городским) фольклором, которые в его музыке одинаково, нерасчленимо утверждают силу и цельность народно-национального характера, способствуя обобщениям большой глубины и масштабности. Оригинальное синтезирование разнородных элементов на базе особого строя современной русской поэтической речи, без прямых и однозначных фольклорных аналогий, породило неповторимо свиридовский мир музыки. Сколько бы ни было у Свиридова последователей, его собственное творчество неповторимо, и сопоставлять его с другими индивидуальностями трудно.

Обращение к фольклору все глубже осознается ныне как проблема, причем проблема большой сложности и далеко не разгаданных еще тайн музыкального творчества, как проблема не только узкомузыковедческая, но и эстетическая, чтобы не сказать философская. В обсуждении ее немалую, если не первостепенную, роль играют регулярные публикации в «Советской музыке»: по существу, журнал взял на себя инициативу в постановке наиболее актуальных вопросов этой ведущей проблемы советского музыковедения. Напомню хотя бы теоретическую дискуссию конца 1960-х годов, в которой и мне довелось принять участие (см. № 4 за 1968 г.), а также ряд принципиальных статей начала 1970-х годов².

Не исключено, что последние достижения советской музыки в этой области вновь активизируют музыковедческую мысль, причем не только в аналитическом, но и в методологическом направлениях.

В настоящей статье читатель найдет теоретическое обоснование проблемы и опыт краткой типологической характеристики современной советской музыки (преимущественно русской).

Начнем с констатации нескольких положений, каждое из которых, в общем, известно. Однако на них необходимо акцентировать внимание, ибо они должны явиться нашими исследовательскими предпосылками. (Бывает полезно задуматься над тривиальными истинами и осознать их нетривиальный смысл, то есть в данном случае *методологические следствия*

¹ См. дальше: «О народном у Г. Свиридова (К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка)». По той же причине я не касаюсь здесь творчества Р. Я. Щедрина (см. с. 89 настоящего издания).

² См.: Рахманова М. О фольклорном направлении в современной музыке. — «Сов. музыка», 1972, № 1; Клотынь А. Эстетика прочтения фольклора. — «Сов. музыка», 1972, № 2; Трёмбовельский Е. О цитировании и национальной сути. — «Сов. музыка», 1973, № 3; Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального. — «Сов. музыка», 1975, № 12, и т. п.

принятия их в качестве именно предпосылок. Целесообразность этого прояснится в дальнейшем изложении.)

1. Фольклор и композиторская музыка — две самостоятельные и притом две развивающиеся системы. Последнее особенно важно подчеркнуть по отношению к фольклору, который часто необоснованно рассматривают как законченную систему, вне его постоянного развития.

2. Признание этих двух систем как двух специфических традиций влечет за собой важную дифференциацию в каждой из них компонентов уходящих, пассивных и восходящих, активных.

3. При известной независимости эти две системы, будучи двумя ветвями одного национально-культурного процесса, разнообразно взаимодействуют, причем как сознательно, так и стихийно, органически, бессознательно. Например, композитор, даже не обращаясь сознательно к фольклору, невольно впитывает в себя ту или иную национальную традицию, которая включает и фольклор. Ныне обращение к нему становится все более универсальным и не является признаком какого-либо узкого творческого направления. Взаимоотношения с фольклором — это всегда *диалог поэтик*: индивидуальной и народной. Одна поверяет другую и проверяется ею, и диффузия их в идеале бесконечна. Отсюда и неисчерпаемость форм претворения фольклора.

4. Обращение к фольклору имеет у современных композиторов много аспектов и много сознательных и бессознательных побудительных причин, что служит принципиальным предварительным условием всякого обсуждения проблемы. Остановимся лишь на том, что представляется сегодня наиболее существенным и наименее осознанным теоретически.

Среди главных общих тенденций, определяющих современный композиторский фольклоризм, я бы назвал тяготение в рамках письменной музыкальной культуры к свободе народной музыки как музыки устной традиции. Музыка ныне будто хочет вырваться из оков письменной традиции и вернуться к своим основам и истокам — к некогда тотально устным нормам творчества, однако же на базе нотной фиксации (словно по диалектическому закону отрицания отрицания). Сознательно и бессознательно композиторы стремятся избавиться от регламентации письменных навыков и клише творчества — «рисования по клеточкам» (Б. Тищенко) — и на этом пути ищут раскрепощения в устной природе фольклора. Очевидно, что фольклор выработал особые средства запоминания, членения, особые навыки ансамблевого музицирования и т. п., — средства особые потому, что они рассчитаны на устное существование музыки.

Между прочим, распознавая и вскрывая такие именно средства, наука, в свою очередь, помогает современному композиторскому творчеству вернуться в лоно музыкальной специфики, не скованной нотной графикой. У народных музыкантов нет нот-

ных ориентиров: у них свои ориентиры, слуховые. Живущий слуховыми и непосредственно исполнительскими рефлексами, навыками, моделями, стереотипами, импульсами, фольклор служит для композиторов своеобразной школой.

Письменная музыка всегда что-то брала от устной (я уверен даже, что без периодического «открывания шлюзов» устной культуре композиторская музыка существовать в принципе не может). Когда-то, например, это были народные мелодии, нотуемые в виде *cantus firmus* полифонических форм, а ныне в композиторскую музыку входят не фиксируемые ранее интонации (скажем, плача), нотуемые в остро современной манере, как реализация исторической тенденции все больше приблизить нотную запись к живому музыкальному исполнению, к реальному звучанию. Отсюда и те самые черты, о которых говорил на VII конгрессе Международного музыкального совета в Москве С. Слонимский: нетемперированные строи, ритмические доли без точных длительностей, алеаторическая вариантность интервалов и ритмов, глиссандирующие скольжения, движущиеся «клястеры» в гетерофонии, сонорные эффекты и т. п.³

Обращение к фольклору раскрепощает самый процесс творчества (1), стимулирует творческую мысль (2), обогащает арсенал выразительных средств (3), а главное — возвращает музыку от чистого манипулирования звуками к интонационности в асафьевском смысле, т. е. к осмысленному *звуковому общению*.

Разумеется, эти современные тенденции нельзя датировать строго сегодняшним днем, они обозначены, например, уже в начале XX века у И. Стравинского. Напомню хотя бы знаменательный процесс декантенизации фольклора через уход от песенной цитаты, копирующей народную мелодию в целом, к раздроблению целого, к метризации попевки, через превращение *попевки* как части напева в *мотив* как самостоятельную единицу формы и т. д. Это была целая мыслительно-эстетическая и структурная революция национального композиторского мышления! И характерно, что она была связана не с цитированием песен по сборникам, а именно со вслушиванием в живое исполнение и с интересом к только появлявшимся тогда фонографическим записям фольклора. Напомню одно знаменательное признание Стравинского, который сказал о классических сборниках русских народных песен Чайковского, Лядова и Римского-Корсакова: «Они, пока я не обращался к народной музыке как к источнику, несомненно оказывали на меня влияние»⁴. Известно также, что Стравинский уже в 1916 году проработал сборник фонозаписей Е. Линевой и специально

³ См. в сб.: Музыкальная культура народов. Традиции и современность. М., 1973, с. 326.

⁴ Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971, с. 170 (курсив мой. И. З.).

запрашивал именно фонографические, т. е. наиболее адекватные живому исполнению, фольклорные публикации⁵.

Возникает любопытная картина: когда фольклорные записи были неточными, даже схематичными, композиторы брали их целиком, как «цитату», когда же записи фольклора стали приближаться к идеальной точности и скрупулезности, композиторы увлеклись этой новой точностью деталей, постепенно теряя интерес к передаче композиционного целого, что больше отвечало их изменяющемуся мышлению. Но и в том и в другом случае песня как живое явление полноценно никогда не воссоздавалась и, очевидно, не может быть воссоздана. Указанный парадокс оборачивается закономерностью. Композиторское творчество — не «фотография», а «живопись». Фольклор, чем глубже он познается композитором, тем глубже и значительнее оплодотворяет его творчество, толкает на поиски нового, на сотворчество, требует творческих «доказательств» и «опровержений» — чего угодно, но только не копирования. Более того, фольклор сам по себе не нуждается в обработках, не «хочет», чтоб его трогали, сопротивляется вторжению иной системы мышления, иной природы обращения со звуком.

Прикосновение к фольклору — сложный творческий акт. По сути, композитору приходится здесь не столько вскрывать свойства, заложенные в фольклорном материале, сколько *преодолевать* эти свойства (если воспользоваться выражением Л. Выготского)⁶. Подчеркиваю это, дабы к претворению фольклора не предъявлялись необоснованные требования. Напомню в этой связи один поразительный по глубине и смелости призыв В. Одоевского столетней давности, звучащий, казалось бы, ультрасовременно: «... дело не в том, чтобы перенести в какое-либо сочинение народный напев, а нечто гораздо труднее: переносить или не переносить его, *воспроизвести в себе тот процесс*, посредством которого, с незапамятных времен, творилось русское народное пение — сочинителями безыменными»⁷. Здесь затронута самая суть дела, но затронута идеалистически: призыв В. Одоевского нереален, ибо нельзя письменной культуре повторить устную культуру! Требуется радикальная трансформация мышления, отрицающая в зародыше письменность. Необходимо письменное преодоление сопротивляющейся письму устности, устных норм и приемов творчества. Не забудем, что композитор в фольклоре имеет не сырье, не «материал» (как материал природы), а особую художественную систему или образцы, изъятые из этой системы как ее знаки и компоненты. Хочет того композитор или нет, этот «материал» выступает в известном смысле «конкурирующим художником». Он как та-

⁵ См. сб. статей: И. Ф. Стравинский. М., 1973, с. 488, 519.

⁶ Выготский Л. Психология искусства. М., 1965, с. 211.

⁷ Одоевский В. Музыкально-литературное наследство. М., 1956, с. 319 (курсив мой. — И. З.).

ковой всегда сопротивляется письменному творчеству (кстати, не только композитору, но и фольклористу). Он требует либо изменения контекста, в который его помещают, либо изменения своего текста — иначе возникает своего рода «тканевая несоместимость».

По двум основным путям обращения с народной мелодией (как со своей или как не со своей темой) происходит не прямолинейно понимаемый процесс превращения целостной песенной мелодии, не требующей развития, в тему, требующую того или иного развития, происходит метаморфоза прежде всего качественная, хотя она и может решаться количественными методами (ускорения темпа, усечения композиции и т. п.). Из всего этого вытекает необходимость рассмотреть народную песню в творчестве композиторов в аспекте проблемы «текст — контекст». Следовало бы изучить народную мелодию как особый текст в контексте авторской музыки, либо, что более глубоко, исследовать связь двух систем — «текст — контекст» фольклорной и «текст — контекст» композиторской музыки, имея в виду, что обе системы живые и сосуществующие.

Опуская сейчас сложный вопрос о внутренней специфике данных систем, отметим лишь характер их отношений: это не одна система в оправе другой, а та или иная форма *воздействия* одной системы на другую. В центре внимания оказывается не только музыкальная тема, но *бытие* темы. Отсюда и современные поиски возможно более точной записи живой фольклорной интонации, а точнее — живого фольклорного *интонирования*, то есть интонации в исполнительско-стилевом контексте, обладающей в условиях устной культуры формообразующей силой. Попадая к композитору, народная мелодия оказывается знаком другой системы отношений «текст — контекст». Если уже Мусоргский воссоздавал не только народную мелодию, но и манеру ее интонирования, то современные композиторы идут дальше, преобразуя фольклорные жанры, динамически смешивая их, выявляя их полифункциональность (например, песня — частушка — плач — эпическое повествование)⁸. Новый образный контекст превращает один (нотно один!) текст в разные тексты, и фольклорный прообраз раскрывает изнутри свои богатые возможности, не реализованные в самой фольклорной системе отношений. Эти образные потенции фольклорного мелоса оказалось возможным реализовать (раскрыть), лишь поместив его в другой контекст, лишь путем обращения с ним как со своим текстом, то есть методом системных модификаций.

Замечательным свойством современной музыки на фольклорной основе является то, что и текст и исполнительский контекст живого фольклора преобразуются у композиторов в их

⁸ Ср. у Щедрина или Гаврилина. Полифункциональность жанров анализируется мною в других статьях сборника.

собственный музыкальный текст, активно способствуя его обогащению, в том числе и тематическому. Подчеркиваю: *превращение фольклорного контекста в тематический элемент композиторского текста* является важнейшей новацией современного композиторского творчества в рассматриваемой области. На мой взгляд, это одна из самых интересных и перспективных тенденций современного обращения к фольклору. Понятно, что здесь я мог только указать на нее. Конкретные исследования в наменном направлении обещают принести много нового.

При всей очевидности ряда общих тенденций в современном композиторском фольклоризме поражает глубина различий — в целях обращения к фольклору и в методах его использования — у разных современных авторов, а также в творчестве одного и того же автора. Предлагаемая мной *типологическая характеристика композиторов как представителей отдельных творческих тенденций* ни в коем случае не является оценочной: аксиологический аспект проблемы должен составить предмет особого сообщения, и здесь я этим заниматься не буду. Поэтому прошу рассматривать предлагаемые мной группы лишь как условные в избранном аспекте анализа, и не более того.

И еще одна оговорка. Хотя изучение фольклора в композиторском творчестве включает в себя проблему традиции и современности, но оно отнюдь не покрывает собой всю сложность взаимоотношения современного композитора с музыкальной традицией вообще. Композитор не остается наедине с фольклором даже при непосредственных контактах с ним, ибо над композитором всегда кружится целый рой традиций, воздействующих на него с большей или меньшей силой, с большей или меньшей осознанностью. Даже будучи сильнейшим из источников, фольклор никогда не остается единственным источником. Отношения фольклора с иными (профессиональными и бытовыми) традициями в творчестве того или иного композитора должны были бы составить предмет специальных исследований.

Учитывая все сказанное, обратимся, однако, к конкретному материалу в строго ограниченном аспекте дуальной системы «фольклор и композитор».

В самом общем плане можно обозначить два основных типа композиторов, имея в виду стилистику их музыки: более, так сказать, рафинированных и более демократических по языку. Создается впечатление, что адресат этих художников различен: одни из них, возможно, не смеют уповать на широкое признание в любой массовой аудитории, другие же, напротив, именно такую аудиторию и имеют в виду. Соответственно первых художников отличает явная усложненность языка, вторых — тяготение к сравнительно более простым музыкальным выражениям. При обращении к фольклору первые чаще используют удаленные от бытового музицирования и усложненные типы интонирования фольклора (то есть своеобразный исполнительский контекст

фольклора в большей мере, чем его нотный текст), тогда как другие касаются наиболее очевидных, лежащих на поверхности и общедоступных форм бытующего фольклора, подчас смыкающегося с бытовой музыкой⁹. Композиторы второго типа ходят на острие ножа: им всегда грозит опасность остаться на уровне бытующих сегодня интонаций, не внося в них качественной новизны.

Разумеется, есть композиторы, по тем или иным существенным признакам не входящие ни в один из обозначенных типов,— о них я скажу позже. Первые два типа тоже неоднородны, конечно, но в избранном мною аспекте этой неоднородностью можно временно пренебречь.

Итак, композиторы, чья техника более или менее близка к так называемому «авангарду» (в этот термин я не вкладываю сейчас никакого оценочного момента), ищут новизну преимущественно в наиболее старых, даже архаичных слоях фольклора, чаще обрядового (плачи, заклички и т. п.), уже уходящего из народного быта, а также в необычной, небудничной манере интонирования, еще встречающейся среди носителей фольклора. Я имею в виду некоторые произведения столь разных авторов, как А. Шнитке, Э. Денисов, С. Слонимский, Б. Тищенко, Л. Пригожин и др.

Естественно, что в разных жанрах ориентация на фольклор различная: одно дело опера, рассчитанная на массового слушателя, со своими канонами восприятия, и другое дело камерное сочинение, рассчитанное прежде всего на знатоков. Соответственно этому, например, наиболее ярко раскрыто фольклорное начало у Слонимского в опере «Виринея», где демократизм жанра способствовал раскрепощению индивидуального стиля, поискам более явственных форм воплощения национального стиля. В музыке Тищенко к балету «Ярославна» налицо своего рода полистилевой синтез самых неожиданных истоков в рамках мощной композиторской индивидуальности. Назову хотя бы интонационные и ритмические элементы обрядового русского фольклора Севера и Северо-Запада (особенно так называемые свадебные напевы-формулы и причитания); русские лирические песни крестьянской традиции, особенно архаических стилей; русские народные инструментальные наигрыши (в частности, на пастушеской парной жалейке); ритм колокольных перезвонов; южнославянский фольклор, преимущественно эпические и танцевальные формы народной музыки Балкан, а особенно так называемое «пение на глас» (полифоническое); древнерусское певческое искусство: знаменное пение как

⁹ Напомню асафьевскую оценку П. Чайковского в связи с музыкальной атмосферой Москвы 1840—1870-х годов: «...вокруг звучащие песни посадов, застав, пригородов не презирались ради песен более архаических формаций и изысканно-ладовых (Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2. М., 1954, с. 160).

в одноголосном, так и особенно в многоголосном распеве; и, наконец, не сразу уловимый, но показательный образец радикального переинтонирования современных популярных песен в синтезе с разнородными (в том числе фольклорными) интонациями. Приведу только одно, в своем роде поразительное сопоставление — ритмоформулу ведущего остинато партитуры «Ярославны» и смоленский формульный напев: жнивной и свадебный¹⁰:



Кстати замечу, что уменьшенная квинта в лейттеме Тищенко также не чужда славянской народной музыке.

Перечисленные истоки на первый взглядстораживают своей разнородностью. Но такая интонационная будто бы «пестрота» оборачивается у Тищенко глубокой стилистической цельностью, ибо в основе своей оказывается оправданной своеобразием историзма «Слова о полку Игореве» в его современной интерпретации, широтой художественного замысла балета.

Признаемся, однако, что языковая ситуация у наших серьезных композиторов действительно серьезная: нельзя писать, как «классики», но уже изрядно приелось многое и в «модерне» XX века. По признанию такого умного мастера, как А. Шнитке, «сегодня настоятельно требуется прорыв в новое мелодическое измерение»¹¹. Но «новое», с моей (и не только моей) точки зрения, вовсе не значит «небывалое». Настало время вновь «открыть шлюзы» музыки устной традиции — фольклорной и бытовой, но пустить ее по современному руслу. Композиторы всех направлений все яснее сознают, говоря словами американского этномузыковеда А. Ломакса, что, «даже сведенные к минимуму, эти древние (народные) традиции имеют зародышевую жизнеспособность и сохраняют силу, которой так недостает космополитическому искусству»¹².

С фольклором связаны сегодня самые серьезные поиски выхода из нынешней ситуации, которую некоторые музыканты не

¹⁰ Цитирую по кн.: Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л., 1973, с. 32, 71.

¹¹ См.: «Сов. музыка», 1975, № 2, с. 25.

¹² См. главу «Стилистический метод» в кн.: Folk Song Style and Culture. Washington, 1968, р. 5. Ср. существенное для нас высказывание Б. Асафьева: «Все великие и менее великие, но все же «прочные устоявшиеся» музыкальные произведения обязательно имеют в себе «бытовые интонации» эпохи, их породившей» (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 226).

без основания осмеливаются определять как кризисную. Композиторы ищут искомое в традиционном фольклоре, возникшем задолго до профессионального композиторского творчества, надеясь на его стилистическую отделенность и стадиальную отделенность от новейшей цивилизации, надеясь на то, что в фольклоре живы самые истоки цивилизации, еще не укрощенные письменной культурой, но давно ею утраченные. Для таких композиторов обращение к фольклору невольно оборачивается погоней за утраченной внеличной оригинальностью, столь свойственной народному искусству, и в то же время ведет к приобретению своего рода исторической уверенности в своей национальной почвенности, что во всех отношениях очень ценно.

Существенно также, что теперь стремление к национальному все больше оказывается одновременно стремлением к оригинальному. Это тончайший момент психологии музыкального творчества! В конце концов, настоящего композитора прельщает в редких видах (и интонациях) народной музыки не редкий прием, а стоящий за ним художественный мир, если позволено будет сказать в нетрадиционных для музыковедения терминах, — мир иной цивилизации, мир, живущий в исторической памяти художника... Это столкновение цивилизаций будоражит творческий нерв почти как столкновение миров... Следствие этого подчас подсознательного «нерва» — невольная попытка современного художника воссоздать утраченное при переносе в наш музыкальный мир (на сцену, эстраду и т. д.), и так как воссоздание полностью неосуществимо, то подобная попытка оказывается мощным стимулятором новых творческих идей, что естественно ведет к обогащению современной музыки, к ее оживлению.

В этой связи одним из действенных методов освоения фольклора вновь оказывается *переинтонирование* — явление, глубоко понятое Б. Асафьевым. Дело в том, что переинтонирование не убивает ту «зародышевую жизнеспособность» фольклора, о которой пишет А. Ломакс, но дает ей новую жизнь, дает ей возможность проявиться в новых формах и раскрыть свои новые потенции в ином стилевом и образном контексте. В этом вся суть. Основание для такой возможности дает сама история фольклора, в нем самом исторически происходят постоянные переинтонирования. Переинтонирование — процесс, глубоко музыкальный, ибо касается *непередаваемого* никаким другим языком, кроме музыкального, ибо затрагивает главную загадку музыки — природу ее интонирования. Как писал Б. Асафьев, имея в виду новое качество «высказывания» в революционном Париже, «тонус и динамика «произношения» совсем иные, а материал — привычный»¹³. Интереснейшие образцы переинтонирования есть в музыке балета Тищенко «Ярославна».

¹³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 263.

Переинтонирование питает творчество композиторов и другого типа, который я очень условно обозначаю здесь «демократическим», хотя и в их творчестве встречаются различные модификации фольклорных интонаций, далеко не однозначные. Это большая группа постоянно ищущих музыкантов, открыто и сознательно обращающихся к фольклору. Среди них такие несхожие индивидуальности, как Р. Щедрин, В. Гаврилин, И. Ельчева и многие другие. В целом можно сказать, что искания этой группы авторов направлены в область поэтизации народного творчества, и преимущественно его поздних слоев, наиболее популярных среди современных носителей фольклора (частушки, песни-романсы, баллады, отчасти бытовые плачи и т. п.). Их музыке свойственны динамизирующие трансформации, вскрытие полифункциональности жанра, обнажение пока еще скрытых процессов современного фольклора, полистилевой синтез и др. Знаменательно, что их искания затрагивают самые разные жанры музыки — от инструментальной фуги до оперной арии.

Хочу напомнить удачный пример переинтонирования из оперы Б. Кравченко «Жестокость», действие которой происходит в восточно-сибирском городке, чем обусловлено использование своеобразного сибирского песенного фольклора с его мужской («тюремной») лирикой. Стилистически она находится где-то между традиционной крестьянской протяжной песней, новомодным романсом и зарождающейся революционной песенностью. Этот интонационный сплав, придающий сибирской лирике неповторимую характерность, был индивидуально преломлен композитором в трагической арии Баукина — бандита, мучительно осознающего ложность своего жизненного пути. Сравним его арию «Мне даже сына родного обнять не дано» с песней «Зимняя ночь, вьюга злится» (пример 2: Русские народные песни Красноярского края, вып. 2. М., 1962, № 157).

Здесь, как и в других органичных случаях переинтонирования, оно обусловлено образным переосмыслением песни и ее

2

Мне да_же сы_на род_но _ го об_нять не да_

_ но... Сно_ва, как волк, о_ди _ но_кий бро_

_ жу. Жизнь пе_ре_ко_ше_на, за_пер_ты зам_

_ ки, и_ что, кро_ме пу_ли, впе_ре_ди?

и т. д.

Народная песня

Зим_няя _ я ночь, вьюга злит_ся, на сердце зла_я пе_чь. Я

рад бы за_снуть, да не спит_ся, мыс_ли у_но_сят_ся,

вдаль, я вдаль.

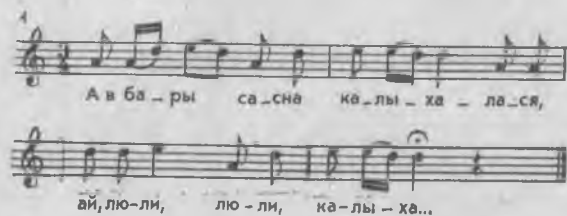
интонационным развитием, притом что и музыкальное содержание арии, и ее мелодика неразрывно связаны с народной песней: отрываясь от нее, они порождены ею. Композитор развил те черты фольклорного прообраза, которые отвечали его представлению о создаваемом им оперном образе, и соответственно отказался от тех элементов песни, которые были ему чужды. Подробный анализ этого переинтонирования был бы весьма полезен. Здесь же обратим внимание хотя бы на характер «растяжения» народно-песенных фраз за счет хроматизованных речитативных оборотов, усложняющих лад и тем самым индивидуализирующих музыкальный образ, превращающих песенный лаконизм в ариозное высказывание. Показательно, что впервые эта музыкальная тема появляется в оркестре (виолончельный речитатив, сопровождающий разговор Баукина с не узнавшим его сыном, — цифра 147 клавира) и звучит в опере еще раз, в кульминационном трио Баукина с чекистами (цифра 297). Таким образом, психологически узловые моменты развития сложного оперного образа решаются в опере на основе переинтонирования народной мелодии. Но и этого мало. Близость Баукина к мужицким интересам подчеркнута в опере не однозначно. Если в приведенной арии композитор безусловно сознательно переинтонировал соответствующий народный образ, дав ему и музыкальное обрамление, совпадающее с хором мужиков, где Баукин выступает корифеем (см. цифры 166—167), то в первом трио Баукина с чекистами (цифра 66) происходит иное. Напомню начало его партии:

3

От_гу_лял, вид_но, я сво_е на_все_гда.

Тут, я полагаю, никакого сознательного обращения к определенному фольклорному образу не было: композитор создал оригинальную мелодию на основе древнерусской ладовой

формулы трихорда в квинте с характерными сочетаниями в нем кварты и секунды. Этот лад свойствен преимущественно крестьянским обрядовым песням, причем не только русским, но и, по крайней мере, славянским в целом. Такова белорусская песня в записи Л. Кубы:



Замечательно, что ритмика текста подсказала Кравченко такое музыкально-ритмическое решение, которое, в свою очередь, соотносится с характернейшей общеславянской ритмоформулой.



Бесконечно много ее в болгарском песенном фольклоре, но встречается она также (если ограничиться славянами) у сербов и хорватов, в русских масленичных песнях и духовном стихе, в белорусских колядках и украинских лирических песнях, изредка в русских свадебных и игровых¹⁴. Конечно, и этот мелодический тип у Кравченко переосмыслен — снова перед нами внутрिलाдовое осложнение (уменьшенная квинта), известное и фольклору, плюс дальнейшее мелодическое развитие, неизвестное соответствующим фольклорным прообразам.

Из рассматриваемой группы композиторов я бы хотел выделить В. Гаврилина. Его музыка вызывает немалые споры среди профессионалов и безусловную отзывчивость широкой публики. Попытаюсь высказать в двух словах свое понимание феномена гаврилинской музыки. Буду говорить только о фольклоре, хотя в творчестве Гаврилина большую роль играют и традиции европейской музыки, особенно немецких романтиков (Шуберта, Шумана, отчасти Малера и др.), в свою очередь, многим обязанных родному фольклору.

Для меня Гаврилин — это реализация одной из исторических тенденций русской музыки, отмеченной Б. Асафьевым на материале XIX века: «...песенность, переосмысленная в условиях города в бытовую песенно-романсовую лирику, т. е. с воздействием европейской культуры, заключала в себе очень мощные

¹⁴ См., напр., сб.: Котикова Н. Народные песни Псковской области. М., 1966, № 89 «Мы посеете, девки, лен».

потенциальные силы... эмоциональный тонус, и свежесть, и полнота чувствований должны были вызвать к жизни свое «шубертианство» в национальном русском преломлении»¹⁵. Конечно, эти слова надо читать в контексте наших дней, учитывая, что Гаврилин далеко не Алябьев или Варламов, что он пишет после Мусоргского и Чайковского, Малера и Шостаковича, что он весь в XX веке и весь в России, и однако же стилевая тенденция русского «шубертианства» нашла в его творчестве непосредственное и органическое продолжение.

Гаврилин не боится самых ходовых (чтобы не сказать «расхожих») интонаций: он их не выдумывает заново, не конструирует, он их по-своему произносит и проясняет, вкладывая в них глубокую поэтичность своего мироощущения. Про Гаврилина можно сказать словами того же Асафьева (не проводя, разумеется, параллели с конкретной музыкой, имевшей им в виду): «...он часто пользуется «методом отбора и переинтонирования» самого обычного, очень доступного, даже вульгарного (с позиций эстетики возвышенного) материала; и это «низменное» звучит у него не только как живое слово, но именно как возвышенное высказывание благодаря этосу его помыслов...»¹⁶ Гаврилин поэтизирует, например, мещанский романс, поднимая его до классической народной песни. Слушая его, понимаешь, что нет пошлых интонаций, есть лишь пошлое интонирование.

Дар поэтизации обыденного — особый дар, и Гаврилин владеет им удивительно. Я вспоминаю его последний вокальный цикл «Вечерок» в исполнении З. Долухановой. Никакой нагроможденности, все прозрачно, настолько прозрачно, что начинаешь понимать, почему для некоторых музыкантов творческая позиция Гаврилина может представляться чуть ли не вызывающей позой. Но это не так. Скорее можно сказать (не избегая игры слов), что на фоне искусственно усложненного современного языка такая позиция оборачивается на практике известной оппозицией. Гаврилин не боится остаться при простом трезвучии, ибо для него это не означает остаться «голым», — ему есть что сказать без нагромождения звуков, затемняющих красоту его музыкальной мысли.

Обо всем этом трудно говорить словами, но мне кажется, что секрет Гаврилина в том, что он не уводит слушателя в оторванный от повседневности высокий мир и не заставляет следовать его за своей профессиональной работой, отвлекая тем самым от образности, — нет, он своей музыкой приходит к слушателю и в нем самом находит высокую музыку и просто показывает ее ему же. Такая музыка самым действенным образом поднимает слушателя на поэтическую высоту, которую в себе человек и не подозревает. Композитор заставляет расти самого

¹⁵ См.: Асафьев Б. Избранные труды, т. 2, с. 81 (курсив мой. — И. З.).

¹⁶ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 263.

человека, возвышая его до лучшего в себе, и тем самым по-своему воспитывает и облагораживает человека. Не отвлекая внимание на восприятие замысловатых конструкций, простая музыка Гаврилина оставляет простор для ассоциаций, для, так сказать, непрофессиональных иллюзий и тем самым оказывается *внутренне* сродни фольклору: это то богатство ассоциативности, которое возникает всегда при слушании родного, где многое может быть не досказано и не названо прямо... В такой музыке ничего нет «помимо слуха», помимо живого, осмысленного интонирования, идущего от сердца к сердцу...

Таковы две основные, с моей точки зрения, группы композиторов, талантливо работающих сегодня с фольклором. О каждом из них можно и нужно сказать подробно, добавив в каждую группу новые имена, но все это выходит за рамки теоретической статьи. Скажу лишь в заключение о некоторых композиторах разных республик СССР, обогащающих современные пути претворения фольклора. Среди них такие несхожие музыканты, как К. Караев, Г. Жубанова, Ш. Чалаев, Н. Габуня, В. Тормис, А. Маргусте, П. Дамбис, В. Баркаускас, М. Скорик, Л. Грабовский, Н. Жиганов и многие другие. Между прочим, в их многокрасочном творчестве замечательно снимается диалектическое противоречие между отношением к фольклору как к «своему» материалу и как к самостоятельной системе, вступающей во взаимодействие с системами профессиональной композиторской музыки.

Многих авторов, работающих в различных республиках СССР, особенно привлекает ныне возможность показывать *не себя* через фольклор, а *фольклор* через себя. (Так перефразировал известное высказывание К. С. Станиславского Ш. Р. Чалаев, выступая однажды в Ленинграде перед слушателями.) Однако этот принцип не единственный и не всем доступный. Чаше встречаются иные принципы: воссоздание традиционных народных образов современными художественными средствами, либо поиски национальных корней в музыкальных образах современной действительности, либо тот или иной синтез двух систем (народной и композиторской), а точнее, их элементов для воплощения некой новой целостной концепции Человека и Мира... Эти принципы гораздо разнообразней, чем может показаться на первый взгляд. Скажу об одном из них особо — о принципе, вдохновляющем творчество последних лет Вельо Тормиса.

Эстонский композитор не просто использует фольклор, но активно вторгается в его судьбу. Тормис оживляет и пропагандирует исконные национальные стили пения, уходящие из быта или имеющие узколокальное распространение, поднимает их до общенародных и внедряет в сегодняшний быт бывшие классические формы исполнения эстонских рунических песен. Делает он это и в своих обработках (два цикла эстонских народных по-

вестовательных песен, 1972 г.), и в недавно изданном совершенно уникальном популярном песеннике эстонских рун «Регилаулик» (1975). В нем песни изложены так, как они когда-то пелись в народе (на подхвате запевалы хором), то есть композитор издал песни в *этнографической* реконструкции для современного *массового* употребления. В истории композиторских обработок фольклора этот факт, по-моему, беспрецедентный. Такое обращение к архаике отнюдь не является творческим анахронизмом. В этом — общественная позиция советского музыканта, решившего вернуть народу его классическое наследие в живой художественной форме, легко подхватываемой народом.

В журнале «Музыкальная жизнь» В. Тормис рассказал об очень важных для нас фактах: «... в минувшем году вышел наконец сборник древних эстонских рун, над которыми мы с фольклористом Юло Тедре работали несколько лет. Труд этот представляет собой собрание систематизированных древнейших песен эстонских крестьян. Сборники народных песен издавались у нас и раньше, но до сих пор фольклористы интересовались, главным образом, текстами и интонационным содержанием напевов, не обращая должного внимания на их структуру, в плане музыкальной формы. А между тем народная песня всегда имела очень четкую художественную конструкцию, своего рода схему, на которую народные певцы ориентировались, создавая бесконечные варианты.

Также найденные нами «схемы музыкальных форм», о которых подробно говорится в предисловии к сборнику, важны не только для установления исторической истины. В обнаруженной конструкции народной песни заключены возможности, которые открывают, как я убежден, новые перспективы перед современными эстонскими композиторами. Сам я широко использую эти наблюдения над народной песней в своем творчестве. Быть может, один из самых убедительных примеров того — поэма «Заклятие железа» для хора и шаманского бубна, написанная на основе эстонских рунических мелодий на подлинный текст «Калевипоэ». Традиционные приемы, идущие от фольклора, я стремился сочетать в поэме с современными средствами выразительности.

Продолжаю работу над обработками фольклора. Хочу довести до конца серию обработок песен западных финно-угорских народов. Уже созданы ливский, водский, ижорский циклы... На очереди вепсы, а может быть, и карелы...

Волнует меня также проблема сценической жизни народной песни. Обычаи и верования, с которыми они были когда-то связаны, устарели, но не устарела их поэтическая красота. И вот возникает проблема этнографической постановки, цель которой видится в том, чтобы раскрыть глубокое духовное содержание, непреходящую эстетическую ценность песни,

освободив ее от анахронических примет быта, которые зачастую только заслоняют от нас самое главное и существенное в фольклоре. Другими словами, освобождаясь от старой бытовой конкретности, хотелось бы найти новое, не противоречащее песне современное художественное сценическое ее выражение»¹⁷.

Недавно я спросил у Тормиса, почему он не обрабатывает современные народные песни, и услышал убежденный ответ: «Они поются и без меня, я тут не нужен. А вот старинные чудесные песни уходят из жизни, их я и хочу вернуть современности, сохранив от незаслуженного разрушения...» Благородная позиция. Мне же вспомнились слова В. Г. Белинского: «Для кого хоть смутно не существует идея древней красоты и древнего искусства, тот не может понимать и нового искусства»¹⁸.

Таким образом, не только фольклор предстает сегодня в новом свете, но и обновляются способы его претворения — в системе современного музыкального мышления. Налицо глубокая эволюция музыкального слуха. То, что еще столетие назад не считалось даже музыкой (например, торопецкие плачи, записанные на родине Мусоргского), теперь нотруется и активно переинтонируется, претворяется в творчестве композиторов (например, у Слонимского или Щедрина). Наряду с обновлением архаики возрастает интерес к новым слоям фольклора, к новым процессам в жизни фольклора.

Освоение «новых берегов» фольклора продолжается. Переплыть с «берега» письменной музыки на другой «берег» устной традиции и построить между ними новый прочный творческий «мост» остается заветной исторической тенденцией музыкального творчества. Советские композиторы разных направлений активно участвуют в этом нелегком строительстве.

1976 г.

О ФОЛЬКЛОРЕ, ИСТОРИЗМЕ И ПАРАДОКСАХ

Существуют творческие проблемы, решение которых зависит всецело от композиторской практики. Этим не умаляется значение нашей науки: ей под силу, говоря фигурально, и ставить диагнозы, и делать прогнозы. Но все же новые берега искусства первым осваивает опыт. И перед красотой открытых музыкальных материков могут померкнуть самые яркие островки теоретизирования...

Тема «Композитор и фольклор» относится, по-моему, именно к такого рода проблемам. Музыкаведение может лишь проана-

¹⁷ «Музыкальная жизнь», 1975, № 24, с. 3.

¹⁸ Белинский В. Г. Собр. соч., т. 3, М., 1954, с. 308.

лизировать и обобщить имеющийся творческий опыт, а также обратить внимание авторов на еще не использованные ресурсы фольклора. Эта трудная задача, к сожалению, еще не решена музыковедами, несмотря на всю свою актуальность.

Поэтому нельзя не приветствовать тот серьезный теоретический разговор о современности фольклора, который начал один из наших уважаемых музыковедов¹. Привлекает инициативность автора, его эрудиция, широта подхода к теме. Однако признаюсь, что вступить в этот разговор и высказать свою точку зрения меня побудила в первую очередь дискуссионность некоторых исходных посылок автора по вопросам, представляющим, как мне кажется, общий интерес. На них мне и хочется остановиться, не претендуя на исчерпывающее изложение собственных взглядов.

Первая посылка моего уважаемого оппонента, казалось бы, в принципе верна: семантика ряда элементов современной музыки генетически восходит к фольклору. Но из верного утверждения автору не удалось сделать действенного научного вывода. В статье не показаны именно семантические — самые важные, самые национально коренные! — связи народной и композиторской музыки и даже не поставлен вопрос о путях их изучения. Этот вопрос очень сложен и требует глубокой предварительной научно-исследовательской работы, от ответа на него зависит многое. В применении к теоретическому музыковедению об этом десять лет назад хорошо писал В. Трамбицкий, призывая к конкретному изучению национальной музыкальной лексики².

С указанной вначале предпосылкой связана важнейшая проблема подлинного и мнимого претворения фольклора, творческого и формального подхода к народной музыке — проблема, ныне особенно злободневная. Поясню свою мысль.

В фольклоре все средства художественной выразительности подчинены определенным целям — смысловым, магическим, практическим, образным. Приема ради приема народное искусство не знает. В нем все целесообразно — даже самые на первый взгляд неоправданные явления; просто не все причины, породившие их, известны нам сегодня. И подлинное развитие фольклора предполагает развитие (сознательное и бессознательное) сложившихся в нем принципов, обусловленных совершенно точными практическими и семантическими

¹ Настоящая статья была опубликована в журнале «Советская музыка» (1968, № 4) в качестве полемического отклика на статью «Фольклор и композиторское творчество», напечатанную там же в № 8 за 1967 г. Несмотря на полемический характер, статья И. И. Земцовского не утратила своей принципиальной актуальности, и потому издательство считает целесообразной ее полную перепечатку, но без указания имени музыковеда, с которым полемизирует автор (прим. ред.).

² См.: Трамбицкий В. Возможности теоретического музыковедения. — «Сов. музыка», 1958, № 2.

«потребностями». Что это значит? Возьмем пример из рассматриваемой статьи — народные плачи. Если использовать их интонации вне образов горя, печали, скорби, то подобное игнорирование психологического контекста может привести к чисто формальным поискам, бесконечно далеким от первоисточника. Напротив, творческое претворение фольклора предполагает не просто развитие отдельных мелодий, но постижение опыта народных мастеров в целом (в частности, в передаче интонаций человеческого горя). Такой путь способен обогатить палитру современного автора глубоко выразительными приемами, генетически связанными с национальным мелосом.

Разумеется, композитор имеет полное право использовать народную музыку как самостоятельную интонационную ценность, оставляя в стороне ее бытовое применение и поэтический текст. Но если он хочет быть подлинно национальным, он должен стремиться проникнуть в само *народное мышление*. Начало музыки как искусства коренится в фольклоре, который отнюдь не является просто строительным материалом, почвой для развития профессионального творчества, но представляет собой устойчивую и общепонятную эстетико-семантическую систему. И история, и школа искусств, и их лаборатория по выработке новых средств — в фольклоре...

Вторая предпосылка моего оппонента связана с наличием в любой национальной музыкальной культуре двух слоев; автор называет их «первичным» (например, ангемитоника) и «предельным» («вершинные») завоевания типа экспрессивных русских причитаний). Эта мысль относится, пожалуй, к самым спорным в статье. Многое в ней непонятно. В каком историческом соотношении между собой находятся эти два слоя? Исчерпывается ли ими весь фольклор, или есть в нем еще промежуточные слои? Самый термин «предельное» неудачен: он ставит искусству внеисторические границы. Ведь в каждую эпоху, в каждом стиле есть *свои* временные «пределы», то есть гениальные художественные достижения коллектива. Творчество не стоит на месте. Из практической необходимости оно все больше становится необходимостью эстетической. Из предельно неорганизованного (что на определенном историческом этапе было своеобразно организованным!) рождается предельно организованное. Например, из «первичных» элементов древнерусской лирики постепенно в рамках крестьянской традиции сложилась «предельная» для нее форма протяжной лирической песни. Такова история фольклора. Если забыть ее, то «первичным» может обернуться для нас не обязательно хронологически раннее, а просто «привычное», «предельным» — не органически развившаяся сложность, а любые проявления непривычного, аномального. Тогда и оказывается, что в русском крестьянском искусстве один из самых архаичных, воистину «первичных» жанров — плачи-причитания — выдается за «предельный»,

и уникальные литовские сутартинес наречены «предельными», несмотря на свою предельную стародавность! Этот парадокс — зачисление наиболее древних, языческих элементов фольклора в класс «предельных», «вершинных» — никак автором не объясняется. Принять его за научную истину или даже за гипотезу не представляется мне возможным. Однако на основе второй посылки автор строит, по сути, всю свою статью, что и вынуждает меня подробно аргументировать свои возражения.

Словно предвидя их, исследователь оговаривается: не следует путать закономерное со случайным, а дефекты исполнения с исключительной находкой, и вообще мера «первичности» и «предельности» нестабильна... Оговорки важные, но они так и остаются оговорками, никак не влияя на ход суждений автора. А между тем в них скрыт заряд большой взрывчатой силы. В самом деле, как можно выделить случайное, если не известен критерий для определения типичного? Как, по каким признакам, каким способом можно отличить «предельное» (читай: «вершинное») от просто дефектного, единичного или вообще неточно записанного? На все данные вопросы в статье, к сожалению, нет ответа.

Обратимся снова к русским причитаниям. Пример этот не так прост, как может показаться вначале. Вспомним хотя бы плачи, записанные недавно на родине Мусоргского и хорошо известные моему оппоненту³.

Их публикация оговорена: «...общепринятая нотация здесь бессильна. В живом исполнении непрерывность вокальной мелодии подобного интервального состава необычайно выразительна, особенно благодаря ненотируемым глиссандо при переходе от тона к тону, при резких сменах регистра и т. д. Только непосредственное восприятие может дать представление о торопецких причитаниях, в которых слез больше, чем нот»⁴. Анализ подобных мелодий показывает, что в них отразилась истерически гипертрофированная интонация простейшей плачевой речитации⁵. Процент таких «гипертрофированных» мелодий сравнительно невелик в общем числе опубликованных народных причитаний. Не исключено, что во времена язычески буйного выражения горя их было значительно больше и торопецкие записи суть единичные рудименты былого стиля. Видимо, в силу разных причин развитие народной традиции оплакивания шло по пути создания вместо неистовых «воплей» более сдержанной условной формы интонирования (или, как говорят в народе, «начитывания») пространных похоронных

³ См. № 62—63 и пример на с. 120 в сб.: Торопецкие песни. Песни родины. М., Мусоргского. Запись, составление и комментарии И. Земцовского. Л., 1967.

⁴ Там же, с. 121.

⁵ Подробнее см.: Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964, с. 64—65.

текстов. По народной эстетике любые причитания — это не песни, и «голоса» их — не мелодии. И хотя в действительности плачи и песни разных жанров взаимовлияли друг на друга, тот тип «гипертрофированной» мелодики, который имеет в виду автор статьи «Фольклор и композиторское творчество», как раз предельно далек от собственно песенного начала русской музыки. И поэтому, в частности, вряд ли правомерно считать такую мелодику «вершинным» достижением всего музыкального (по преимуществу песенного) фольклора, в особенности русского фольклора. Между прочим, русское художественное мышление сказывается сильней всего в чисто лирической мелодике. Что же касается похоронных плачей, то они не столь национально специфичны и обладают большим сходством образов, поэтических формул и музыкальных интонаций в творчестве самых разных народов⁶.

Что фольклорные плачи могут дать профессиональному композитору? Прежде всего, с моей точки зрения, образцы разных стилистических и композиционных воплощений единой в своей семантической основе интонации. Это школа выражения экзальтированного, индивидуально утрированного чувства на основе общенародной музыкальной лексики. Любые приемы современного искусства могут оказаться уместными при обогащении подобных трагедийных образов (нотируемых и нотируемых!). И если теория в состоянии помочь здесь практике, то, по-моему, отнюдь не произвольной ориентацией на «предельное», исключительное как якобы наиболее «соблазнительный» для профессионала материал — «приманку». Ученый должен раскрыть перед композитором нормы образного мышления в фольклоре, показать, какие стабильные и мобильные средства выразительности особенно характерны для него, какие принципы ладо- и формообразования могут быть развиты.

Я подошел к самой существенной части своих суждений и одновременно к самой острой «точке столкновения» с воззрениями автора рассматриваемой статьи. Если поверить ему, получается, что композитор волен «на все», ибо все есть в фольклоре. Эта формула явно нуждается в критической оценке. Действительно, композитор волен на все, но стоит ли всему подыскивать фольклорные аналогии?!

Народное искусство и профессиональное творчество, тесно взаимосвязанные и обладающие глубокой взаимопреemptвенностью, исторически развиваются все же своими, отличными друг от друга путями. Вот почему я с настороженностью внимаю мнениям, будто приемы пуантилизма родственны «скачкам» плачевых интонаций, будто в импровизационности фольклора сказываются элементы алеаторики, будто в народно-пе-

⁶ На это обратил внимание В. Гусев в кн. «Эстетика фольклора». Л., 1967, с. 187.

сенных ладах запечатлены зерна додекафонии. Если они, эти голоса, и могут быть принимаемы всерьез, то лишь после тщательных доказательств беспристрастного научного характера. Здесь следует учитывать все: причины, породившие то или иное явление, его природу и художественный результат. Пока же эту проблему приходится оставить открытой, ибо аналогия, как известно, не доказательство. Замечу только, что подобные аналогии с наименьшей спорностью допускаются и литературоведами. Я вспоминаю, как несколько лет назад один филолог сказал по поводу опубликованных мною текстов русских протяжных песен: «Вот это модерн! Похлеще Крученых!» Его затронула только внешняя сторона этих текстов с их многочисленными словообрывами, вариантными повторами и т. п. Что ж, если «Степь Моздокская» — модерн, тогда и торопецкий плач — пуантилизм! Отвечая своему оппоненту, я сказал тогда, что внешних совпадений в природе много, но ученый должен сделать явным скрытое от простого взгляда. Так, фольклорист должен доказать, отчего, в каких целях возникли словообрывы протяжных песен и какой выразительный смысл имеет этот композиционный и стилистический прием. Более того: фольклорист призван раскрыть возможности приема и в области профессионального творчества. Именно такую попытку я и предпринял⁷.

Считая неоправданным пристрастный призыв автора развивать «предельный слой» фольклора, якобы содержащий в потенции многие «крайности» современного музыкального языка, я хочу обратить внимание композиторов на фольклор как мощный стимулятор новых творческих мыслей. Таким стимулятором может быть только великое, своеобразное искусство и только тогда, когда непосредственно общаешься с ним. В народном исполнении народное произведение покоряет глубочайшей образной правдой интонирования, естественностью и целостностью, отсутствием какой бы то ни было надуманности. Мне не забыть, как на одной из популярных лекций в студенческой аудитории я сыграл норвежскую песню в обработке Грига и спросил, что это. Ответ поразил меня: «Наверно, это народная мелодия, потому что такое сочинить нельзя!» Критерий точный, хотя и выраженный несколько наивно (глагол «сочинить» здесь употреблен в смысле «придумать»).

Науке необходимо комплексное изучение песни как цельного художественного организма, в единстве ее мелодии, стиха, манеры и обстановки исполнения. Такое же восприятие необходимо и в композиторском творчестве. Кто-то сравнил песню с живой бабочкой, а ее нотную запись — с бабочкой, засушенной на булавке. И действительно, в нотах исчезает «пыльца» живого ощущения образа, без которого нет напева как произведе-

⁷ Подробнее см. в моей кн.: Русская протяжная песня. Л., 1967, с. 64.

ния фольклора. Композитор должен знать, претворять, развивать не ноты народных мелодий, а вот эту «пыльцу», т. е. сами песни. *Творчество начинается тогда, когда три лошади превращаются в птицу-тройку.*

Понимание народной песни как сложного организма, а народной интонации как сложного комплекса выразительных средств открывает дорогу для широких и, главное, *многогранных* возможностей использования фольклора.

Композиторы разной творческой индивидуальности даже в одной песне услышат разное, особенно им близкое. Тем более фольклор в целом способен, не повторяясь, дать многое каждому обратившемуся к нему: он неисчерпаем.

Что останется от теории «потенциального модерна» фольклора, если исходить не из внешнего, а из существенного?

Пытаясь ответить на этот вопрос, я хочу поспорить еще с одним положением моего оппонента. Констатируя в своей статье неизвестное профессиональному искусству многообразие «принципов системности» в народной музыке, он уделяет особое внимание песням различных восточных и азиатских народов. Само по себе это не ново. Более сорока лет тому назад высказывалась мысль о том, что европейское искусство исчерпало свой звуковой материал, оказавшийся беднее любого специфического восточного лада, что фольклор содержит в своей «ладовой структуре революционнейшие в музыкальном смысле элементы», указывая «современной музыке, задыхающейся в 12-ступенной темперации, путь в будущее». Тогда же писалось о том, что строй народной песни «не укладывается в западно-европейскую мажоро-минорную систему: подлинная реставрация ее требует расширения мелодико-интонационных средств современной музыки — и не в сторону политональных или четвертитоновых ухищрений, но в сторону логического обогащения системы новыми элементами натуральных звукорядов, при всей своей новизне и оригинальности глубоко оправданных физиологически и потому впечатляющих с первого раза даже предубежденного слушателя»⁸. И когда мой оппонент говорит о том, что наиболее плодотворно активное, но чуткое отношение к народной песне, при котором все компоненты музыкального языка, и в том числе форма, извлекаются из самого напева, то вспоминается еще одна давняя, глубоко верная мысль, высказанная М. Гнесиным: «...чуткое вслушивание в подлинные народные интонации может найти отражение и в творчестве, не выходящем за пределы общеевропейской системы, спо-

⁸ Авраамов А. Проблема Востока в музыкальной науке.— В сб.: Русский современник, кн. 3. Л., 1924, с. 216—227; его же. Фольклор и современность.— В сб.: «Современная музыка», 1927, № 22, с. 286—287. Эта проблема волнует и зарубежных ученых. См.: Collaer P. Importance des musiques ethniques dans la culture musicale contemporaine.— Journal of the International Folk Music Council, vol. IV, 1952, p. 56—59.

собствуя появлению новых моментов в формообразовании»⁹. Но если Гнесин говорил о родном для композитора фольклоре, то наш музыковед призывает современного автора к использованию «предельных» средств фольклора всех народов. И вот в этом, на мой взгляд, кроется эстетический парадокс концепции автора статьи «Фольклор и композиторское творчество».

Безусловно, фольклор всех народов земного шара имеет множество типологически близких черт, которые, к сожалению, еще слабо изучены музыковедением. Безусловно, композитор в принципе может использовать и обработать песню любого народа. Отрицать это было бы абсурдно: история музыки дает нам замечательные образцы такого использования. Но — вспомним метафорический образ «пыльцы», — например, восточные интонации пришли в русскую музыку *вместе с картинами жизни Востока*, а не в результате специальных поисков некоей новизны. Развивать же чуждый фольклор, да еще в его «предельных», малоизвестных формах, — в этом призыве есть что-то поспешное. Вряд ли можно исключительное в разных народных культурах рассматривать как норму современного мышления какой-либо одной культуры, которая к тому же может оказаться этнически весьма далекой от той, чье «исключительное» использует. По-моему, эстетически неубедительно советовать русскому композитору претворять, например, мобильность строя, присущую песням народа сету или якутским олонхо. Если композитор хочет обратиться в своем произведении к скользящему строю, то это легко сделать и без обращения к фольклору сету, кстати, глубоко не исследованному. Другое дело, если он стремится запечатлеть какой-либо национально определенный образ — тогда опыт фольклора сослужит ему незаменимую службу.

Приведу один пример. Все в тех же, неоднократно упоминавшихся уже русских плачах встречается и прием «скользящего строя» (если допустим здесь данный термин), изменяющегося в сторону повышения. Конечно, ни о какой *системе* мобильности строя русской песни даже говорить не приходится в связи с этим! Просто в единичных случаях, по особым причинам, в силу исключительной экзальтации плакальщицы (а не певицы, что немаловажно) напев, повторяясь, постепенно повышается тесситурно, пока вопленица не переходит на фальцет. Голос ее звенит как натянутая, готовая лопнуть струна. В конце концов вопль обрывается настоящим рыданием. Это производит потрясающее впечатление. Скопировать такое исполнение невозможно, но вполне естественно, что композиторы стремятся воплотить средствами профессиональной музыки аналогичный народному образ горя. Трудности,

⁹ Гнесин М. Музыкальный фольклор и работа композитора.— «Музыка», 1937, № 20.

возникающие при воссоздании нетемперированных элементов фольклора, могут быть преодолены, в частности, усложненной гармонией, богатство обертонов которой как бы компенсирует прямолинейность темпериации, приближаясь к особенностям народного исполнительства. По такому реалистическому пути пошел, между прочим, в смелой экспериментаторской работе «Деревенский альбом» ленинградский композитор Г. Белов. Опыт его абсолютно оправдан и принципиально плодотворен. Но мой оппонент ждет от профессиональной музыки более решительных мер, вплоть до буквальной смены строя. Что ж, все возможно, только самый факт присутствия в фольклоре скользящего строя как определенной системы, по-моему, весьма спорен и требует тщательной проверки¹⁰.

Итак, исследователь находит в народном творчестве множество приемов, еще не освоенных профессиональным искусством, но являющихся, по его мысли, глубоко современными. Его не смущает, что он апеллирует подчас к фольклору чуть ли не первобытных народов. Все равно — «народная музыка все еще впереди». Отсюда следует лозунг: «Вперед к народной музыке!».

В этом лозунге пафос выступления моего оппонента. Им завершается его статья. И я, со своей стороны, хочу в заключение коснуться его содержания.

Говорить о преимуществах фольклора перед профессиональным искусством трудно, но не ново. Во всяком случае, цитированный выше Авраамов писал об этом со всей свойственной ему полемической азартностью. Однако фольклористам, и мне в том числе, известны не только сильные, но и слабые стороны народного творчества. И было бы неразумно закрывать на них глаза. Об ограниченности фольклора писали такие высокие ценители и знатоки его, как Гегель, Гете, Чернышевский. Ограниченность его предмета и художественного метода в целом, идеала прекрасного в крестьянской лирике — все это не является национальным недостатком какого-либо одного народа. Такова «всеобщая особенность фольклора феодальной эпохи, объективно обусловленная самим положением крестьянских масс, и отрицать это — значило бы возрождать романтическую идеализацию этого фольклора»¹¹.

Народные музыкальные традиции тоже имеют как положительные, прогрессивные, сильные стороны, так и отрицательные, консервативные, слабые черты. Достаточно привести в подтверждение хотя бы пример из области неоднократно упоминавшихся народных причитаний. Последние научные материалы (нотации звукозаписей) показали, что в мобильных

¹⁰ Это замечание относится и к некоторым другим малоизвестным читателю явлениям фольклора, которые автор упоминает, к сожалению, без конкретных примеров и без ссылок на соответствующую научную литературу.

¹¹ Гусев В. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 281. См. также с. 220—221.

элементах плача заключены подчас великие откровения музыки. Но ведь бесспорно, что именно в нестабильности, в незакрепленности этих элементов проявляется известная ограниченность фольклора! О том же свидетельствуют наблюдения над хоровой импровизацией лирических многоголосных напевов. В их сложной фактуре заключено огромное искусство, в свободной вариантности их голосов таится неподражаемая прелесть. Но попросите повторить песню: запевала иначе запоет, хор иначе подхватит (может быть, лучше, а может быть, хуже) — в результате пение вдруг предстанет перед вами и сильными и слабыми своими сторонами одновременно.

В лозунге моего уважаемого оппонента содержится и логический парадокс: он призывает развивать архаический фольклор разных народов словом «вперед!». Получается что-то вроде «вперед — назад!». Прогресс позади, современное и даже будущее искусства — в примитивных культурах, сохранившихся на чужих берегах!

Я думаю, что, конечно, сам автор вовсе не трактует так свой призыв, который явно сформулирован им с излишней горячностью. Как бы там ни было, он оказался неубедительным ни в прямом, ни в переносном смысле и ничуть не пошел на пользу в целом очень серьезной статье. Да, «музыку создает народ, мы только записываем и аранжируем» (Глинка). Да, «уходить корнями в прошлое для художника не только право — это необходимость» (Барток). Да, на почве прошлого и настоящего рождается будущее, но ведь не в прошлом же оно!

И народное и профессиональное искусство — явления многослойные. Их реальные связи не могут быть охарактеризованы ни одним хоть сколько-нибудь догматическим утверждением: в обоих сосуществуют и борются бывшее и сегодняшнее, умирающее и нарождающееся, и в каждом свое. Нельзя думать, будто фольклор и профессиональное творчество идут в своем развитии как бы «гуськом» — в затылок друг другу. В чем-то фольклор впереди, в чем-то рядом, а в чем-то немного или даже намного позади индивидуальных произведений. Необходимы специальные исследования проблемы взаимоотношения этих двух важнейших областей человеческой художественной деятельности во всей ее сложности.

Музыкальный фольклор до сих пор исследован еще очень и очень слабо. В народе живут огромные богатства, не освоенные пока ни наукой, ни творчеством. И композиторы остро нуждаются в них — и в новых, и в старых по происхождению. Это естественно. Это — живая реакция на полосу искусственных систем и трафаретов в музыке XX века. Наша задача — не привлекать фольклор для оправдания и поддержания формальных экспериментов, а развернуть широкую *учебу у народа*. Фольклор — великая школа, сила которой удесяттеряется

оттого, что она не в далеком прошлом, как, например, античное искусство, а живет, развивается, *интонирует* рядом с нами! Имеющий уши да услышит!

Наука призвана, обобщая опыт современной музыки, достигшей больших, принципиальных завоеваний, в то же время помочь композиторам всемерным развитием всех процессов, связанных с собиранием, публикацией, изучением образцов народного творчества. Оно действительно таит в себе «мощную потенциальную энергию... еще далеко не исчерпанную и не развившуюся до полноты возможностей»¹². И тогда через глубокое и тончайшее постижение склада национального эстетического мышления уверенней и быстрее зашагает наша художественная культура к своему прогрессу — вперед и выше!

1968 г.

ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ КАК СУЩНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ПОДХОДА К ФОЛЬКЛОРУ

Если посмотреть на избранную здесь проблему ретроспективно и в целом, то можно заметить следующее: обращение композиторов к фольклору всегда было двух основных типов — сознательным и бессознательным, нарочитым и ненапорочитым, очевидным и неочевидным, причем оба типа, естественно, не существовали изолированно, а могли взаимодействовать в творчестве каждого крупного мастера и даже сосуществовать в рамках одного какого-либо произведения. Однако различие обозначенных мною типов представляется не только оправданным, но и полезным, ибо помогает углубить и дифференцировать методику анализа, яснее обрисовать историю композиторского освоения фольклора, обогатить эстетический анализ музыки на народной основе.

В русской классической музыке уже со времен М. И. Глинки (а в русском музыкознании соответственно со времен В. Ф. Одоевского) сложилась высокая традиция создания (и обнаружения) национального языка вне буквального использования фольклора, что, кстати, может быть исторически соотнесено с прогрессивной литературной традицией создания национальных характеров не через внешние описания «национальных сарафанов». Разумеется, это не значит, что нарочитое и даже скрупулезное использование фольклора чем-либо хуже или примитивнее более свободного или даже неосознанного его претворения (так же, как тщательное изучение народных сарафанов отнюдь не было противопоказано, например, гению Го-

¹² Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.—Л., 1965. с. 117.

голя). Уже композиторы-классики дали бессмертные образцы так называемого цитирования (т. е. прямого использования фольклора), поднятого на высоту самого большого искусства. Вспомним также Б. Бартока, справедливо говорившего о том, что «творить, опираясь на народные песни,— это самая трудная задача, во всяком случае не легче создания оригинальной тематики. Достаточно иметь в виду, что переработка определенной темы сама по себе является источником огромных трудностей»¹.

К сожалению, эта глубокая мысль Б. Бартока до сих пор не получила полноценного теоретического обоснования. Разумеется, ее следует воспринимать в контексте общих положений Бартока о том, что «в руках бездарностей ни народная музыка, ни любой другой музыкальный материал никогда не приобретут сколько-нибудь заметного значения. Если композитор лишен таланта, ему одинаково бесполезно ориентироваться в своей работе на народную или на какую угодно другую музыку. В любом случае не будет никакого толка»². Контекст, казалось бы, самоочевидный, но, увы, слишком часто забываемый музыковедами. Между тем только большому таланту «переработка» народной музыки действительно под силу. И для бережного отношения к фольклору нужна на деле решительная творческая смелость.

Что же Барток вкладывал в понятие «переработка»? Я склонен думать, что под тематической «переработкой» он понимал как раз то самое, что мы теперь вслед за Б. В. Асафьевым называем термином «переинтонирование». Творческое переинтонирование — воистину источник огромных трудностей, причем и в тех случаях, когда речь идет об использовании древнейших пластов фольклора, и в случаях обращения к повседневно бытующим народным интонациям.

Суть в том, что переинтонирование — это не формальная акция над материалом, а его смысловая переработка, или, по Асафьеву, «отбор, переоценка, переосмысливание, проба — выдержит ли материал и формы напор новых идей и чувствований»³. Мы еще будем иметь возможность сказать об этом подробнее. Здесь же заметим, что в основе переинтонирования лежит, очевидно, коренная диалектическая закономерность: «Каждое явление само содержит силы, порождающие его противоположность»⁴. С другой стороны, переинтонирование может быть поставлено в связь с бытием данной интонации, взятой исторически. Тогда оно окажется более или менее закономерным этапом ее эволюции, в процессе которой раскрываются все новые ее потенции. О таком всеобщем спиралевидном движении

¹ Барток Б. Три лекции о венгерской народной музыке.— Цит. по кн.: Мартынов И. Бела Барток. М., 1956, с. 36.

² Там же.

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 263.

⁴ Плеханов Г. В. Очерки по истории материализма. М., 1938, с. 100.

жизненных явлений писал еще в начале века Н. Я. Пэрна в своей новаторской книге «Ритм, жизнь и творчество»: «Все процессы жизни суть процессы волнообразные, и каждая новая волна такого процесса есть как бы новая ступень достижения». Наконец, в переинтонировании я вижу и специфическую черту искусств, а не любых явлений жизни вообще. Об этой черте писал, видимо, Ю. М. Лотман на своем особом языке: «...эта способность элемента текста входить в несколько контекстных структур и получать соответственно различное значение — одно из наиболее глубинных свойств художественного текста»⁵. Не трудно перейти от этой фразы к музыковедческой идее переинтонирования и тем самым осмыслить ее в новом свете.

Между прочим, для музыки не обязательно оперирование лишь элементами текста: изъятие цельного текста («музыкальной цитаты») из его контекста (например, обряда) и помещение его в новый контекст (например, на эстраду современного концертного зала) уже является не простым дублированием внешне как будто идентичного текста, хотя и не может считаться еще творческим его переинтонированием. (Подробнее об этом в аспекте социологии музыкальных жанров см. в работах А. Н. Сохора.) Все же переинтонированием должно считаться, на мой взгляд, не всякое переключение контекста, а только закрепленное в самом музыкальном тексте нового для исходного элемента музыкального же контекста. Иначе говоря, переинтонирование — процесс *внутри* музыкальный, а не внешний по отношению к музыке.

Переинтонирование — не смена декораций, а смена действия. Если переинтонирования нет в самой музыке, то его не может быть и в ее восприятии (за исключением преобразующего восприятия творческой личности, которая слышит сразу то, что *хочет* слышать, то есть слышит *уже* переинтонированное произведение!). Как справедливо писал недавно Г. Ш. Орджоникидзе: «древние культурные элементы сами по себе ни о чем не говорят, если они не связаны с новым общественным опытом. И легко вообразить себе, сколь значительно должно их трансформировать, психологически «нагрузить», чтобы приблизить к нашему времени. В противном случае они будут столь же далеки от динамических сторон современной культуры, как и музейные экспонаты»⁶.

⁵ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970 с. 79.

⁶ Орджоникидзе Г. Ш. О диалектике национального и интернационального. — «Сов. музыка», 1975, № 12, с. 8. Правда, в этом высказывании — обычное представление о том, что динамизм свойствен лишь современности, тогда как более верно, на мой взгляд, признать разные типы динамизма в разные исторические эпохи. Явления искусства, порожденные динамизмом одного типа, со сменой его другими типами динамизма утрачивают свою семантику, но чреватой новой семантикой, которую несет им новый динамизм.

Таким образом, переинтонирование — процесс динамический, затрагивающий самую сущность музыки: ее актуальное современное значение, или, иначе говоря, актуальность ее звучания, что в свете интонационной теории Асафьева одно и то же.

Именно переинтонирование в указанном смысле и объединяет названные мной два основных типа обращения композиторов к фольклору — нарочитое и ненарочитое, «цитатное» и «бесцитатное», свободное. Именно то, что переинтонирование свойственно *каждому* творческому обращению к фольклору, и позволяет органично объединять оба типа, видя в них два пути к достижению одной цели.

Переинтонирование не равноценно переименованию всего и вся в фольклоре, что теперь, полагаю, вполне очевидно. Поэтому-то и «прямое» обращение к фольклору, если оно только творческое, талантливое, активно-динамизирующее, всегда оказывается не таким уж прямым и прямолинейным, если к тому же с его помощью создается не однодневная поделка, а глубокий народный образ, отвечающий современному представлению о народности. Образцом такого *активно-прямого* обращения к фольклору представляется мне, например, творчество выдающегося эстонского советского композитора Вельо Тормиса.

Не скрою, однако, что для меня лично, как музыковеда со своими аналитическими пристрастиями, больший интерес представляет обнаружение *неявных* цитат или исследование национальных примет произведений, внешне достаточно далеких от фольклорной стилистики. Но тут необходимо сделать одно замечание первостепенной важности.

Дело в том, что как прямое, так и скрытое использование фольклора может привести композитора к разным творческим результатам, а музыковеда — к разным теоретическим выводам. Как *цитирование* фольклора само по себе не может служить гарантией народности языка и образов композиторского произведения, так и музыковедческое возведение тех или иных формальных композиторских приемов непременно к фольклорным образцам не может служить оправданием ни их применения, ни тем более их фольклорного происхождения и, следовательно, их национального характера или национальной «почвенности».

О ненаучности подобных спекуляций на внешне взятых якобы фольклорных «аналогиях» справедливо писали советские и прогрессивные зарубежные специалисты. Могу присоединиться, например, к позиции Ю. С. Корева, подчеркнувшего: «Не надо выводить из народного творчества все то, что родилось на перекрестке современной социальной действительности и развития внутренних закономерностей профессионального искусства. Не надо оправдывать алеаторику народным искусством...»⁷

⁷ Корев Ю. Из выступления на редакционной беседе «Современная жизнь национальных традиций». — «Сов. музыка», 1973, № 9, с. 115–116. Ср., напр.: Гусев В. Е. Психология коллективного творчества. — В кн.: Со-

Кратко говоря, нужно остерегаться сопоставлений народной и композиторской музыки на чисто формальном уровне, вне анализа содержания соответствующих образцов, вне осмысления принципиально различной психологии творчества в традиционном фольклоре и в индивидуальных музыкальных композициях⁸, вне учета эстетической и этической платформы соответствующего автора, близости его художественного замысла к фольклору *по существу*. Разумеется, это сильно осложняет работу музыковедов, ибо решительно ограничивает его поиски лишь *внутренне* осмысленными сопоставлениями. Но, с другой стороны, такое ограничение необыкновенно обогащает работу музыковеда, ибо придает ей подлинный смысл и превращает ее из профессионального упражнения (чтобы не сказать развлечення!) в общественно полезное, поистине актуальное исследование, которое может принести ощутимую пользу не только искусствоведению, но и самой композиторской практике.

На протяжении последних восемнадцати лет мне неоднократно приходилось указывать на это в более или менее явной форме (наиболее отчетливо, смею полагать, — в полемической статье 1968 года «О фольклоре, историзме и парадоксах», целиком перепечатываемой в настоящем сборнике). Мне всегда были чужды внешне эффектные апелляции к фольклору, время от времени раздававшиеся со стороны убежденных (а точнее, желающих убедить других) приверженцев алеаторики, атонализма, пуантилизма и прочих «измов». Между прочим, такие голоса раздаются давно, и еще пятьдесят лет назад в Германии, например, был предпринят даже опыт написания краткой истории музыки под лозунгом «от фольклора к атонализму»⁹.

Казалось бы, фольклору безразлично, что над ним совершают, однако это не вполне так. По-моему, неверно говорить о беззащитности фольклора, с безразличием терпящего над собой любые манипуляции. Отнюдь! Фольклор не просто безмолвствует — он молча мстит формалистам, ибо безмолвствует он только в *их* произведениях. Искусственное оголение фольклорного приема от содержательного контекста и его (приема) формалистическая препарация является не чем иным, как необратимым удалением от народности содержания языка, самым сильным ударом по народности искусства.

Однако мало уметь разграничить формальное (в конечном

дружество наук и тайны творчества. Л., 1968, с. 218—233; Г о д о р о в Т. Съвременни проблеми в изучаването на българското музикално народно творчество. София, 1974, с. 108 и др.

⁸ Не случайно одна из глубоких статей о соотношении фольклора с композиторским искусством была опубликована именно в психологическом журнале (см.: Schaeffer A. Musique populaire et art musical. — „Journal de Psychologie“, 1951, N 1-2).

⁹ L a n d é F. Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Leipzig, 1926. См. также библиографию в кн.: Seege H. Komponist und Folklore in der Musik des 20. Jhs. Berlin — Humboldt, 1958.

счете антихудожественное) и содержательное обращение к арсеналу фольклорных средств музыкальной выразительности. Необходимо осознать не только бессмысленность и пагубность формалистических спекуляций на фольклоре, но и вскрыть причины, их порождающие. Таких причин, надо полагать, немало, но я подчеркну здесь одну, быть может наиболее объективную.

Сложность обращения к фольклору заключается собой столь богатую, самостоятельную и потенциально мощную систему, что при несистемном, изолированном рассмотрении его отдельных элементов или фрагментов (а тем более при характерном для современного техницизма внимании к деталям, к гипертрофированному увлечению деталями, вырастающему до загадочных для самого фольклора и нередко искусственных построений), — при таком подходе, абсолютно не соответствующем природе фольклора, его жизненной полноте и полнокровности, отдельные элементы фольклора действительно *могут показаться внешне* чем-то аналогичным современному композиторскому модерну. Между тем в фольклоре *всегда* больше заложено, чем выявлено в его внешней форме, поэтому он и «плодоносит» веками и поэтому же, между прочим, использование одной его внешней стороны, *одних* приемов грубо и непоправимо обедняет его, примитивизирует. Именно так: не фольклор примитивен, а нехудожественное использование его примитивно!¹⁰ Формалист не понимает фольклора и, по сути, не с фольклором даже имеет дело. Он думает, что обращается к фольклору, хотя в действительности не знает его, не ощущает ни его образности, ни стоящего за ним огромного жизненного содержания. Формалистический подход к фольклору методологически ущербен, ибо богатство фольклора вовсе не в его формальных приемах, какими бы изощренными они ни показались!

Однако отмеченная сложность не исчерпывается сказанным: это только одна ее сторона. Ведь очевидно также, что перенос всей фольклорной системы в каждое отдельное профессиональное произведение абсолютно невозможен, что тут действуют какие-то специфические законы, позволяющие истинному художнику ограничиться немногим и при этом сказать многое и, главное, близкое народному творчеству по существу.

Музыковеды уже задумывались над этим феноменом. Напомню хотя бы важную мысль В. Д. Конен: «... поскольку произведение народного искусства не укладывается, как правило, в рамки профессионального, из-за самостоятельности и замкнутости каждого из них, то в композиторском творчестве проис-

¹⁰ Это касается всех форм фольклора, даже так называемых архаичных. Напомню глубокую мысль Э. А. Бурделя: «... архаизм вовсе не означает невежества и примитивности; он проникновенно и гармонично слит со всем миром; это самое человеческое и одновременно самое вечное искусство» (см. его книгу «Искусство скульптуры». М., 1968, с. 75).

ходит как бы «расслоение» фольклора на его составные элементы. Композитор использует только те слои, которые либо соответствуют авторскому замыслу, либо легко поддаются желаемым видоизменениям»¹¹. Меня же интересует сейчас характер и природа таких именно «видоизменений» фольклора композитором¹². Очевидно, дело не только в том, что взято из фольклора, но и как взято. Можно предложить такую формулировку: если из фольклора взят какой-либо прием (элемент, компонент) без творческого, современного, образного переинтонирования, соответствующего данному творческому замыслу, то он остается пустым приемом, только приемом. Фольклор безмолвствует, потому что композитору нечего сказать: он *бессодержательно* обратился к фольклору. В таком случае и фольклор не поможет (разве что поможет выявить внутреннюю пустоту автора).

Тут, на мой взгляд, сосредоточена вся суть проблемы: индивидуальное преломление композитором фольклорных элементов представляет собой не что иное, как переинтонирование фольклора. В последнем же обнаруживает себя коренная *содержательная тенденция* композиторского творчества, обусловленная в конечном счете социально. Это становится очевидным, если понимать переинтонирование по-асафьевски, как акт музыкального переосмысления.

Переинтонирование, в асафьевском смысле, получило недавно глубокую характеристику в статье Е. А. Ручьевской «Интонационный кризис и проблема переинтонирования»¹³. Автор понимает переинтонирование как выражение диалектического процесса развития, когда наиболее ценные, существенные (впрочем, это не всегда, я думаю) элементы старого стиля (интонационные формулы) в качестве инвариантов входят в новый стиль в обогащенном виде, объединяясь с новыми элементами и становясь качественно иной интонацией, образуют новое единство формы и содержания, несут новое образно-эмоциональное значение. Полностью солидаризуясь с последним, условимся впредь именовать переинтонированием не любое преобразование известного материала, а лишь то, в результате которого возникает *качественно новое целое* при использовании определенных элементов старого, причем не обязательно хронологически отдаленного, но уже успевшего зарекомендовать себя в ином качестве.

Яркий пример такого качественного обновления музыкального материала приводит А. Н. Сохор в статье «Советская песня

сегодня». Он пишет о популярном методе использования композиторами бытового жанра, когда берутся лишь типичные интонации, а остальные признаки изменяются, так что в целом жанр приобретает новый характер, *переосмысливается*. Именно так, по Сохору, поступали авторы песен революции и гражданской войны: обращаясь к популярнейшим лирико-романсным интонациям, они «подчиняли» их ритму и характеру движения боевого гимна или походного марша — и достигали *нового* качества. Как самый наглядный пример переосмысления (я бы сказал теперь — переинтонирования) Сохор приводит романс «Белая акация» и революционную песню «Смело мы в бой пойдем» и говорит: «Здесь решительная смена жанра при сохранении трехдольного метра и сравнительно небольших изменений мелодического рисунка привела к тому, что те же интонации зазвучали совершенно по-иному — утратили меланхолическую расслабленность и приобрели твердость, решительность, волевой размах»¹⁴.

По сути, А. Н. Сохор затронул здесь радикальный вопрос о природе жанра, если перемена жанра связана с переосмыслением материала, с его переинтонированием. Однако проблема жанра так сложна и так разноречиво толкуется до сих пор, что мы не можем здесь вдаваться в нее сколь-либо подробно, предполагая выступить с изложением своей концепции в специальной работе. Напомню лишь предложенное мной еще в 1968 году понятие «формула жанра»¹⁵ и замечу, что «чистого» переинтонирования, видимо, вообще не бывает: оно всегда участвует в изменении всей «формулы жанра». Переинтонирование романса в марш не есть *только* переинтонирование. Больше того, переинтонирование в известном смысле оказывается *вторичным*, ибо первично не оно само по себе, а все-таки потребность в нем. Таким образом, переинтонирование следует понимать как музыкальную сущность жанровых и образно-содержательных (в том числе функциональных) метаморфоз.

Переинтонирование — способ, механизм, даже результат, но только не цель и тем более не самоцель и не причина создания нового музыкального качества. Как писала Е. Ручьевская, «никакое переинтонирование... не может лежать в основе *создания* произведения, хотя оно входит и в процесс творчества, и в процесс восприятия как его органическая часть»¹⁶, а я бы сказал — как его органический механизм или средство.

Подчеркивая переинтонирование как важнейшее средство для достижения определенного содержательного результата, не следует полагать его средством всегда очевидным и всегда осознанным каждым автором. Отнюдь! Ведь оно касается *обоих* названных в начале статьи типов обращения к фольклору. Факт пере-

¹¹ Конен В. Театр и симфония. М., 1968, с. 267.

¹² Опускаю здесь важный вопрос о том, что теряется при «переносе» фольклора в композиторскую музыку. Об этом читатель прочтет в книге Е. В. Назайкинского «О психологии восприятия музыки» (М., 1972, с. 282—283), а также в настоящем сборнике, с. 32—33 (статья 1968 г. «О фольклоре, историзме и парадоксах»).

¹³ «Сов. музыка», 1975, № 5, с. 132.

¹⁴ См. сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2. Л., 1963, с. 81.

¹⁵ Земцовский И. И. К спорам о жанрах.— «Сов. музыка», 1968, № 7.

¹⁶ Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблемы переинтонирования.— «Сов. музыка», 1975, № 5, с. 134.

интонирования может быть не осознан никем, даже самим композитором, но и в этом случае роль его огромна — как для творческого подсознания художника, так и для «подкоркового» восприятия слушателя: прежний интонационный опыт, разбуженный данной музыкой и направленный ею по новому руслу, невольно сам включает в мозг слушателя механизм своего рода переинтонирования, который и обогатит его восприятие данной (новой для него) музыки. Если таким слушателем оказывается вдумчивый музыковед, то он сможет указать на факт определенного переинтонирования и композитору, не ведающему, на что конкретно посягнуло его подсознание, его подсознательный музыкальный багаж, так трансформированный во время творческого вдохновения. (Примеры такого переинтонирования можно найти дальше в статье об «Ярославне» Б. И. Тищенко).

Элемент бессознательности в использовании переинтонирования как действенного средства создания нового музыкального образа никак не может принизить роль самого переинтонирования. Этот «механизм» включается в процессе творчества сознательно или бессознательно, и мы в любом случае должны изучить его, если хотим понять не только «технику» композитора, но и внутренний смысл его произведения, или, точнее, *технику смысла*.

Определяя переинтонирование как непременно переосмысление некоего музыкального материала, мы, казалось бы, крайне сужаем круг явлений, подлежащих исследованию. Однако это не так. Даже то, что называется чутким использованием фольклора, бережным сохранением первоисточника, вовсе не адекватно буквальности воспроизведения фольклора. Чуткость и буквальность — не одно и то же. Ведь достаточно иногда лишь принципиально другого контекста, как та же мелодия раскроется своими еще не раскрытыми сторонами¹⁷. Тем не менее бесспорно, что именно в жанре обработок народных песен переинтонирование встречается редко, и поэтому, между прочим, рассмотрение обработок как жанра, представляющего особый тип обращения с фольклором, мною опускается во всех практически статьях настоящего сборника. (Обычный тип обработок иллюстрирует народную песню, так сказать, *портретирует* ее или же раскрывает ее приглушенные в оригинале стороны, дополняет ее, но все же, как правило, обходится без радикального переосмысления, что вполне понятно, ибо это не входит в задачу жанра.)

Здесь необходимо вернуться к названному в начале статьи методу так называемого цитирования народных мелодий в свете только что сказанного о природе переинтонирования. Известны в общем пренебрежительные отзывы о прямом цитировании, что,

¹⁷ См., например, анализ переинтонирования-переосмысления народной песни «Жавороночек» в «Курских песнях» Г. В. Свиридова — в статье «О одном у Г. Свиридова, с. 87—88 настоящего сборника.

с моей точки зрения, как принципиальное отношение к цитатам ничем не оправдано. А. С. Оголевец писал, например: «...нельзя лишать образцы народного искусства той потенции к развитию, которой они обладают»¹⁸ — и призывал не цитировать песни, а искать пути их активного развития. Иначе говоря, цитирование якобы противопоставлено и противопоказано развитию.

По-моему, термин «цитата» употребляется подчас не вполне обоснованно. Если речь не идет о сознательном коллаже, то вряд ли найдется в музыкальном произведении какой-либо фрагмент, который можно было бы, так сказать, «закавычить» как чужеродный. Во-первых, напомним, что «существуют в европейской музыке некоторые основные принципы оформления, и ритмические и интонационные формулы, своего рода *Urkräfte* и *Urtexten*. Строить, опираясь на них или принимая их за точку отправления, еще не значит цитировать, подражать или стилизовать»¹⁹. Это бесспорно. Во-вторых, то, что называется обыкновенно цитатой, не есть механический акт, ибо любое цитирование прежде всего сообщает используемой мелодии новую, не свойственную ей функцию, и эта функция оказывается для композитора подчас важнее и самого факта цитирования, и конкретного состава цитаты. Новая роль придает используемой мелодии обычно новый смысл, по крайней мере новый в рамках данной музыкальной формы, что нисколько не отрицает ассоциативной силы подобного цитирования. Как правило, цитирование на поверку никогда не бывает *абсолютно* точным. Та или иная неполнота, предопределенная композитором неточность является следствием совершаемого им интонационного отбора, то есть уже началом творческого переинтонирования.

Полагаю, не будет преувеличением такая формулировка: пассивное цитирование фольклора и подлинное творчество — две вещи несовместные. По сути, *композитор должен преодолеть народную мелодию именно как цитату* — тогда только она станет его собственной музыкальной темой, выражающей его собственную мысль и функционирующей по законам его оригинального сочинения.

Пути такого преодоления неисчерпаемо многообразны и, строго говоря, не предсказуемы, ибо зависят от разнообразия музыкальных творческих стилей, творческих заданий, художественных замыслов и их конкретных жанровых воплощений. В этом смысле творчество каждого крупного композитора, часто обращавшегося к фольклору, представляет целый клад приемов переинтонирования. Например, исследовал ли кто-нибудь, как часто лишал Н. А. Римский-Корсаков привлекаемые им русские народные мелодии заключительных оборотов, как

¹⁸ Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М., 1946, с. 270.

¹⁹ Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1929, с. 337.

остроумно отсекал их кадансы? Ведь тем самым он нарушал замкнутость формы народно-песенной строфы именно как цитаты и соответственно динамизировал ее, органично вплетая в бытие собственной музыкальной ткани, сообщая народной песне новые черты и новую *жизнь!*²⁰

Еще более радикальны те средства переинтонирования, с помощью которых в композиторской мелодике фольклорного происхождения синтезируются элементы и свойства не одной конкретной народной песни, а многих и разных, вообще не соединяемых в самой фольклорной практике принципиально, но смело интегрируемых творческим замыслом художника. Подобный метод стал наиболее активно применяться (обычно подсознательно!) в самые последние годы в творчестве таких русских советских композиторов, как, например, Р. Щедрин и Б. Тищенко (см. в данном сборнике статьи об их творчестве). Явление «интегрирующего переинтонирования» еще ждет своего исследования на более широком музыкальном материале²¹.

Такого рода интеграция источников может принимать самые неожиданные формы и выполнять самые разнообразные содержательные функции. Их ассоциативная сила и образная мощь не просто суммируется композиторами, но порождает новые качества музыкального подтекста, способствует углублению содержания, открывает новые образные горизонты при создании произведений национально окрашенной тематики. Это прием не формальный. Он затрагивает самые глубокие тайники психологии творчества, и поэтому изучение его может привести к обогащению *содержательного анализа* современной музыки как противопоставленного анализу описательному, ограничивающемуся внешними данными музыкального текста. Такой анализ *музыкального* содержания отвечает на современном уровне давнишней, но такой злободневной мечте Б. В. Асафьева. В 1933 году он писал Н. Я. Мясковскому: «В конце концов это же ужасно, что самое главное в музыке — *ее психологически-реальное содержание* — сейчас отрицается как романтизм-идеализм. А ведь только эта реальность музыки и заставляет толпу не любоваться

²⁰ Между прочим, мало кому известно, что термин «вторичная жизнь» народной песни (в частности, в произведениях композиторов), прижившийся с легкой руки западногерманского музыковеда и фольклориста Вальтера Вюры, независимо от него и раньше употребляла советский музыковед Н. Я. Брюсова (см., например, ее статью «Вторичная жизнь русской народной песни в операх советских композиторов». — «Сов. музыка», 1946, № 8-9).

²¹ Конкретные формы проявления данного метода безусловно новы, однако истоки его можно усматривать еще в музыке классиков (особенно Чайковского), и более очевидно — в творчестве таких советских классиков, как Прокофьев и Шостакович. О Прокофьеве справедливо писал М. Арановский (Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969, с. 78): «Прокофьев не пытался подражать каким-либо определенным жанрам. Он скорее интуитивно искал некий *собирательный образ* народной песни... Прокофьев свободно комбинирует языковые элементы подчас разных видов народной песни, сплавляя их воедино».

этим искусством, а с музыкой страдать, любить, радоваться и ненавидеть»²². Анализ всех типов переинтонирования и призван вскрывать такие психологические глубины музыки.

Переинтонирование может осуществляться самыми различными средствами. С одной стороны — внешне минимальные (изменение лишь тембра или темпа целиком используемой мелодии), метаморфозы, затрагивающие лишь отдельные компоненты целого (например, изменение метра при использовании трехдольных романсов в революционных маршах). С другой, более свободное обращение (изменение композиции, усечение отдельных фрагментов целого, самостоятельное дополнение взятого за основу народно-песенного мелодического «зерна», использование не всех голосов полифонического «прообраза») вплоть до отражения в оригинальных композиторских сочинениях лишь отдельных элементов фольклорной стилистики, чем-либо наиболее близких данному индивидуальному стилю (какой-либо ладовой закономерности, характерной мелодической попевки, типичного ритмического оборота, яркого полифонического сочетания, исполнительской специфики, наконец, каких-либо композиционных приемов).

Таким образом, переинтонирование может принимать разные формы и может идти разными путями. Типологически наиболее радикально противопоставлены переинтонирование «простое» (то есть отдельных песен, отдельных компонентов стилистически конкретных жанров) и «сложное» (то есть синтезирующее черты многих и разных, в самом фольклоре не синтезированных музыкальных стилей и жанров). Внутри каждого из этих двух основных типов переинтонирования встречается неограниченное число подтипов и их разновидностей, еще не исследованных в определенном теоретическом аспекте. Потому давать здесь их априорную классификацию представляется нецелесообразным. Важнее пока в конкретных анализах вскрывать творческий характер и образное содержание того или иного переинтонирования, оставляя глобальные обобщения будущему.

К сожалению, в исследовании этой проблемы (как и многих других, смежных с фольклористикой) часто приходится сетовать на недостаточность изученности тех или иных явлений и процессов в самом фольклоре. Композиторы нередко оказывались и оказываются впереди теоретиков в освоении «новых берегов» народно-национального стиля²³. По сути, никто не изучил специально переинтонирование как одну из движущих сил самого фольклорного процесса, а между тем переинтонирование —

²² Цит. по кн.: Орлова Е. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964, с. 91.

²³ Очень ярко писал об этом Б. В. Асафьев в «Симфонических этюдах» (Л., 1970, с. 88): «...нельзя было медлить, пока русская этнология и этнография перейдут от собирания материала к научным обобщениям. ...Русские композиторы были глубоко правы в своих верованиях и чаяниях...» и т. д.

проверенный прежде всего веками существования фольклора способ выразить музыкально новое содержание. Это активный творческий процесс, а для композиторов и мощный стимулятор новых творческих идей.

В самом деле, разве не на переинтонировании основано использование одного напева-формулы в разных жанрах (прямом, как в свадебных и жатвенных, и частичном, как, например, в эпических напевах, связанных с плачами или хороводами)?! Разве не раскрытию исторического процесса переосмысления жатвенных трудовых песен в лирические песни-жалобы на материале музыкального переинтонирования полесской жнивной мелодической формулы посвящена выдающаяся статья З. В. Эвальд «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья» («Советская этнография», 1934, № 5)?!

Особенно часты переинтонирования в повествовательных жанрах фольклора, включая баллады, исполняемые то в составе игровых, то в качестве колыбельных или солдатских, а также в детских песнях, если их сравнивать со взрослыми версиями тех же мотивов. Но больше всего переинтонирования среди лирических песен, рассматриваемых исторически — от старых крестьянских до новых городских, солдатских строевых, студенческих, рабочих, вплоть до современных массовых песен. Приходится только поражаться инертности фольклористов, до сих пор не исследовавших столь яркий материал.

Однако было бы опрометчиво переоценивать роль переинтонирования в фольклоре вообще. Для меня очевидно, например, что не всякое переименование равносильно переинтонированию того типа, который изучен в статье З. Эвальд: без достаточно строгих критериев здесь легко ошибиться, а такие критерии могут быть выработаны лишь при комплексном подходе к материалу. Я думаю, что Е. Ручьевская в своей интересной статье, уже цитированной выше, все же ошибается, видя неисчерпаемость фольклора в связи его содержательности с социальными функциями, которые могут меняться и тем приводить к переинтонированию напева, ибо эту в целом верную мысль она понимает упрощенно, если вдуматься в следующую затем фразу: «... принцип канвы, формулы, «принцип макома», в сущности, предполагает бесконечность вариантов интонирования»²⁴. Но вариант интонирования и переинтонирование, ведущее к качественным преобразованиям материала, далеко не одно и то же.

Близкий нам вопрос затрагивает и А. Г. Юсфин, обративший внимание на парадоксальное якобы противоречие «интонационного мира фольклора» и новой образности современных сочинений, противоречие, успешно разрешаемое композиторской практикой, но не музыковедением. Автор считает некорректным вопрос о переосмыслении фольклорного первоисточника, так как

нельзя спрашивать о прообразе, ибо его нет в природе, — есть лишь предпосылки к его возникновению, но считать прообразом некоторое «первое» значение невозможно, так как невозможно узнать, в каком контексте оно является первым²⁵. И далее автор ссылается (правда, с оговорками в сноске, служащими своего рода самоотрицанием) на практику применения одной мелодии в разных жанрах, когда вне контекста мелодия не имеет жанра вообще, и называет такое свойство народного мелоса изначальным.

В этом теоретическом пассаже много смелого, откликающегося на новые данные современного этномузыковедения. И тем не менее здесь есть неточности, мимо которых я не могу пройти. Действительно, в фольклоре нет «прообразов», но есть свои образы, а вовсе не «предпосылки к возникновению»... «прообразов»! Композитору же обычно все равно, какой контекст для фольклорного напева был первым: для композитора первый тот, с которым он единственно знаком. Жанр же может определяться контекстом не только в фольклоре, но и в композиторской музыке (хотя это, вообще говоря, не обязательно ведущий признак жанра!). Но главное состоит, по-моему, в том, что изначальное свойство переосмыслиться вовсе не прерогатива фольклорного мелоса. Переосмысленно в музыке может быть в принципе абсолютно все — либо в результате историко-социальной эволюции искусства, либо в результате сознательного переинтонирования-переименования (например, в жанре музыкальных пародий, явных и скрытых). Вернее сказать, и народный и композиторский мелос потенциально всегда готовы к переинтонированию. Существенно при этом, что фольклорный мелос знает два рода переинтонирования: внутри своей системы (что вскрыла та же З. Эвальд) и в системе композиторской музыки, что не одно и то же, конечно. Переключение мелоса из одной системы в другую сопровождается обычно переинтонированием, и в этом мне видится один из возможных теоретических ответов на вопрос, затронутый А. Юсфиным.

Вопрос о переосмыслении не только, на мой взгляд, вполне корректен, но и жизненно необходим: без переосмысления нет и осмысления, а без осмысления нет содержания. Каким бы ни был фольклорный образ (не прообраз!), он не может быть не переинтонирован в современном сочинении. Однако всегда надо помнить, что переинтонирование — процесс диалектический, включающий в себя не только отрицание, но и удержание ассоциативного подтекста фольклора, который преобразуется в новом контексте. Фольклорный образ многогранен, и не все его грани переосмысляются в одинаковой мере вообще, а у разных авторов в особенности.

²⁵ См.: Успенский В., Юсфин А. Современная тема в творчестве ленинградских композиторов. — «Сов. музыка», 1975, № 4, с. 33.

²⁴ Ручьевская Е. А. Цит. статья, с. 134.

Многие обращаются к фольклору, многие видят и слышат в нем близкое себе, и, кажется, только себе, но как не похожи пути «претворения» его, как различны результаты такого претворения у разных композиторов! Видимо, дело не только в неисчерпаемом богатстве фольклора и в его потенциальной разности, но и в своеобразии композиторских индивидуальностей, обращающихся к народному творчеству, в их собственной творческой силе, в их индивидуально неповторимом художественном облике. Сравните Щедрина и Тищенко, Гаврилина и Слонимского, Тормиса и Чалаева и многих других, здесь не названных,— все они творят *лицом к фольклору*, но совершенно не дублируют друг друга. И как радует нас их творческая непохожесть! Права В. Конен: «В разных художественных стилях могут встречаться признаки одного и того же фольклора, но в каждом из них так специфически преломлены в зависимости от композиторской индивидуальности, что подчас не всегда можно уловить их общее происхождение»²⁶.

Сколько индивидуальностей, столько и разных путей перинтонирования фольклора, или, что то же самое, его претворения, ибо индивидуальный композиторский стиль — *непременная* «трансформаторная будка» на пути от фольклора к оригинальному композиторскому произведению.

1976 г.

²⁶ Конен В. Цит. кн., с. 267—268.

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

ТРИ ЭТЮДА ИЗ СЕРИИ «РУССКОЕ У ПРОКОФЬЕВА»

1. О ДВУХ ТИПАХ ТРАКТОВКИ ВВОДНОГО ТОНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. ПРОКОФЬЕВА

Общеизвестно глубокое своеобразие музыкального стиля С. Прокофьева. Его музыку узнаешь сразу: так мог сказать только он. Конкретное изучение природы этого своеобразия невольно привлекает исследователя произведений Прокофьева — благодарного материала для теоретико-эстетического анализа¹. Конкретные приемы образной индивидуализации мелодий в творчестве разных композиторов изучены крайне недостаточно. Однако анализ этих приемов и их эстетическое освещение могли бы способствовать наиболее углубленному и полному раскрытию *существа* композиторского

¹ В этом направлении многое уже намечено советскими музыковедами. См., например: Нестьев И. Прокофьев (глава «Черты стиля»). М., 1957; Берков В. О гармонии С. Прокофьева.— «Сов. музыка», 1958, № 8;

стиля. Одной из граней этой большой проблемы и касается автор данного очерка. В нем рассматривается применение Прокофьевым вводного тона и его роль в создании образной характеристики музыкальных тем.

Прокофьев всегда стремился, «выражаясь ново, выражаться просто»². Он избегал тривиальных оборотов и часто шел на сознательное «остранение» своих музыкальных образов. Этим стремлением объясняются часто своевольности его музыки. Он писал: «Кардинальным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы. Я не хочу быть под чьей-то маской. Я всегда хочу быть самим собой»³.

Оригинальность прокофьевского стиля больше всего проявляется в его мажорных мелодиях и их гармонизации. Это объясняется, с одной стороны, присущим ему полнокровным, здоровым, оптимистическим восприятием жизни, а с другой — тем, что именно мажорные лады наиболее легко допускают разнообразие красочного обогащения, неожиданные и оригинальные мелодико-гармонические сдвиги и другие нестертые приемы обновления музыкального языка⁴.

Не случайно Прокофьев особенно часто писал в мажоре. Как никому из современных композиторов, удалось ему обогатить и *освежить* мажорные лады. (Заметим, что Шостакович, напротив, особенно оригинален в минорных ладах.)

То буйно искрящийся, то проникновенно лирический музыкальный темперамент Прокофьева при его активном восприятии жизни требовал всестороннего новаторства, начиная с самых глубинных тайников музыкальной речи. Наиболее яркие находки прокофьевских мажорных тем сосредоточены в их «интонационных тезисах» и кадансах⁵. Яркость этих мелодий и их образная

Боганова Т. О русских традициях в творчестве Прокофьева.— «Сов. музыка», 1959, № 8; Она же. О ладовых основах и вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева.— «Труды кафедры теории музыки МГК», вып. 1. М., 1960, с. 257—279; Запорожец Н. В. Некоторые композиционные особенности творчества С. Прокофьева.— «Вопросы музыковедения», т. 3. М., 1960, с. 39—85; Боганова Т. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. М., 1961; Скорик М. Прокофьев и Шёнберг.— «Сов. музыка», 1962, № 1; Черты стиля С. Прокофьева. Сборник теоретических статей. Сост., ред. и авт. предисл. Л. Бергер. М., 1962; Блок В. Об эволюции стиля и о некоторых особенностях творческого метода С. Прокофьева.— В сб.: Музыка и современность. М., 1962, с. 104—108; Маслénкова Л. О мелодическом стиле Прокофьева (на примере лирических мелодий). Дипломная работа, ЛГК, 1958.

² Прокофьев С. Пути советской музыки.— «Известия», 1934, 16 ноября.

³ Нестьев И. Прокофьев, с. 489.

⁴ Обоснование этого утверждения может составить предмет специального исследования.

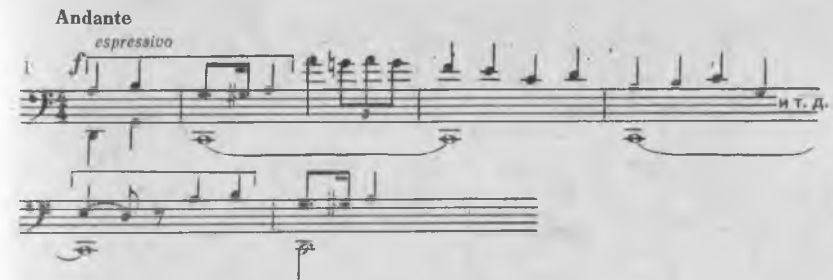
⁵ Оригинальная трактовка экспозиции музыкального материала и его кадансовой сферы вообще характерна для Прокофьева. Его музыке свойственно

определенность во многом зависят — наряду с другими причинами — от характера употребления в них *вводного тона*.

Вообще хроматизация (преобладание восходящих альтераций и связанное с этим обострение вводнотонности в широком смысле слова) — одна из характерных черт мелодики Прокофьева, для которой обычна «свободная смена широких скачков изысканными полутоновыми ходами»⁶.

Но данный очерк ограничивается рассмотрением функций собственно вводного тона к тонике. Наша задача — указать на ряд типичных для Прокофьева закономерностей использования вводного тона, а главное — раскрыть *эстетическую дифференциацию его употребления* в зависимости от характера воплощаемого образа. Подобная задача до сих пор не ставилась. Материалом для наблюдения послужила в первую очередь вокальная, программная и театральная музыка Прокофьева, созданная им после возвращения на родину (начиная с 30-х годов), особенно «Война и мир» и «Ромео и Джульетта».

Начнем с любовной сцены из «Ромео и Джульетты»:



Впервые появляется она в вариации Ромео (сцена у балкона) и расцветает в любовном танце, венчающем первый акт балета. Как *сделана* эта тема, в чем кроется ее поразительно своеобразная, типично прокофьевская красота и эмоциональность?

Разумеется, можно просто перечислить все ее выразительные средства и сказать, что их совокупность и сообщает мелодии ее

преобладание экспонирования над развитием. В этом отношении сила Шостаковича, например, состоит скорее в мастерстве симфонического развития тем, нежели в их броскости, тогда как для Прокофьева более характерна яркость тематического материала, который он предпочитает утверждать чаще всего вариантным повтором. Это и понятно. Например, традиционная «мотивная разработка» только разрушила бы образный «конструктивизм» попевок, обычно лежащей в основе прокофьевских тем. Подробнее об экспозициях и кадансах Прокофьева см. в указанной статье Н. Запорожец.

Проблема каданса у Прокофьева требует дальнейшего углубленного исследования.

⁶ Нестьев И. Прокофьев, с. 493.

неповторимый облик. Такое перечисление в какой-то степени соответствовало бы реальности, но все же не отвечало бы четко на поставленный вопрос. Его правда была бы полуправдой: ведь не все выразительные средства *равноценны* в создании индивидуальной характеристики темы.

Обратимся к ней. Она начинается сразу с нестертого оборота, с фразы, не допускающей слуховой инертности. «Тезис» ее остро конфликтен благодаря ладовой напряженности (см. первую попевку в примере 1).

Главные *образно-направленные* средства выразительности темы — ее лад и ритм, понимаемые не схематично, а как живая *мелодическая* плоть музыки, — придают мелодии богатейший заряд эмоциональности. В самом деле, перед нами схема банальнейшего каданса: S — D — T. Тема начинается с кадансового оборота! Но этот каданс использован Прокофьевым в качестве динамического ядра богатой, распевной мелодии, ее интонационного тезиса. Композитор добился этого благодаря оригинальной *мелодической* трактовке трафаретнейшей гармонической последовательности и обновлению ее мелодического содержания. Не последнюю роль сыграло здесь и выразительное употребление *вводного тона, не идущего в тонику*, несмотря на свою доминантовую гармонизацию⁷.

VII ступень неожиданно и «мускулисто» поворачивает вниз, в квинту лада, с тем чтобы распеть неустойчивость ладовой сферы «тезиса», основанного на сочетании VI, VII и V ступеней. При этом VI ступень начинает и замыкает собой попевку тезиса, что имеет особое выразительное значение. Мелодия вскоре приходит в тонику, которая сначала гармонизуется как квинта IV ступени. Здесь, как и на протяжении всей темы, она попадает лишь на относительно сильную долю такта, интонируясь на равных правах с другими тонами лада, идущими ровными четвертями.

Привычная система ладовых тяготений мажора была так сильно нарушена в тезисе, что не смогла восстановиться полностью даже в его продолжении. Правда, благодаря тонике все же наступает некоторая разрядка ладовой напряженности мелодии, подготавливающей слух ко второй «волне», начинающейся аналогично первой, но — как часто бывает у Прокофьева — перед кадансом уходящей в ряд далеких тональностей.

Связка этих двух предложений темы также способствует ее пластичной непрерывности. После двойной подготовки тоники (II и VII ступенями) снова мелодия «впивается» в квинту, минуя тонику (см. пятый такт в примере 1).

⁷ Во второй картине третьего действия в сцене у Лоренцо затакт этой темы, содержащий вводный тон лада, гармонизован «открытым» доминант-септаккордом (в B-dur).

Напряженность вводного тона сохраняется в указанных оборотах именно благодаря тому, что он не идет в тонику, хотя сильно тяготеет к ней. Такая внутренне-интонационная (ладово-ритмическая) динамика преодоления вводнотонности в мелодических «тезисах» способствует выражению сильных и страстных чувств в оригинальной, красивой и запоминающейся форме⁸.

Подчеркиваю: *преодоление* вводнотонности не есть *избегание* ее. В последнем случае ладового напряжения нет, зато увеличивается роль красочности, изыска. Для Прокофьева такое избегание вводнотонности характерно в *мелодических кадансах*. Пример этого — лейттема любви князя Андрея и Наташи:

Любопытно, что гармония обоих предложений этого периода совершенно одинакова, тогда как кадансы мелодически отли-

⁸ Здесь речь идет не просто о мелодическом ходе VII ступени в V. Этот ход не является изобретением Прокофьева. Например, он широко употребляется в норвежской и испанской музыке (и в мажоре и в миноре — вспомните Грига!). Однако у различных композиторов этот ход встречается в разных мелодико-гармонических и ритмических контекстах. Сравните прокофьевское сопряжение ритмически равноценных VI—VII—V ступеней с григовским «отталкиванием» септими от тоники, когда вводный тон превращается в свое-

чаются друг от друга. Если каданс первого предложения основан на *преодолении вводнотонности* (VII ступень идет в V), то последний каданс основан на ее *избегании*. Прокофьев использует в нем красочную мелодическую альтерацию, а вводного тона мелодия вообще не касается. Красочность достигается, в частности, благодаря тому, что в мелодии после опевания II ступени снизу и сверху (*eis-gis*) следует не II, а I ступень, подготовленная доминантовой гармонией.


Сопоставление двух разнотипных кадансов обогащает лирический образ темы, способствует выражению жизненной наполненности чувств князя Андрея, глубоких и красивых⁹.

Напомню еще один пример такого употребления вводнотонности — в характерной колыбельной из оратории «На страже мира»:



Вводнотонность в кадансах Прокофьева преодолевается не только мелодическим, но и гармоническим путем, то есть красочной гармонизацией обычного хода VII ступени в тонику. Яркий пример этого — тема Джульетты-девочки:



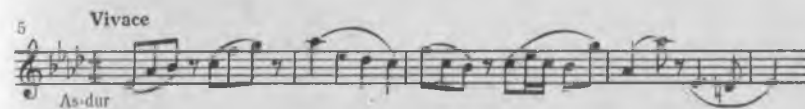
образный терцовый предъём к квинте лада (I—VII—V), всегда ритмически более короткий ()



⁹ Я избегаю дальнейшей детализации в трактовке образной функции этих кадансов, опасаясь возможной вульгаризации. Пример более развернутого аналогичного сопоставления кадансов находим в теме Andante из Седьмой симфонии Прокофьева (As-dur).

Подобных мелодий Прокофьева, в которых вводный тон либо преодолевается в тезисах, либо избегается в кадансах (и то и другое придает темам ярко индивидуальную образность), можно указать немало. Показательно, что все это будут мелодии-характеристики определенных персонажей-образов. Ведь даже там, где в характерном образе (например, приведенная тема Джульетты-девочки) употребляется трафаретный ход VII—I, он применен характерно — необычно гармонизован.

В связи с последним примером встает вопрос о разнообразных исключениях из подмеченного выше правила. Можно подобрать ряд однотипных тем Прокофьева, в которых ход VII—I не будет ни преодолен, ни избегнут, но они от этого не перестанут быть характерными. Однако эти исключения, с нашей точки зрения, вполне объяснимы именно как исключения. Здесь трудно предусмотреть все возможные случаи. Укажу только наряду с приведенной темой Джульетты еще одну тему:



Здесь вводный тон предстает в своеобразном качестве: не выявляя свою самостоятельную выразительность, он попадает в секвенцируемую попевку, увлекающую мелодию в тонику.

И так в каждом случае та или иная особенность формы, ритма, гармонии может объяснить наличие хода VII—I в той или иной характерной теме Прокофьева.

Ромео и Джульетта, Наташа и князь Андрей, Золушка, Катерина и другие герои имеют между собой нечто общее в мелодическом воплощении, нечто родственное, так как составляют в целом особый мир музыкальных образов Прокофьева — лирических, часто интимных, ярко индивидуальных и характерных. В их обрисовке с особой ясностью сказались поиски Прокофьевым «оригинального, своего музыкального языка». Его лирика своеобразна. Мелодически гибкие и выразительные лирические образы Прокофьева лишены псевдочувствительности, но зато всегда по-прокофьевски свежи и лаконичны.

Однако нельзя не заметить, что эта группа образов явно не исчерпывает всего богатства музыкального мира Прокофьева. Не станем перечислять всего, но остановимся еще на одном значительном круге его образов, связанных с воплощением народа, массы, народных представителей¹⁰. Тут-то и откроется

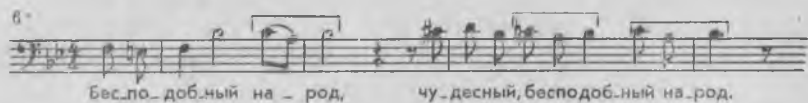
¹⁰ Имеются в виду образы Прокофьева, народные не по непосредственным связям с фольклорными истоками (что может в них быть, а может и не быть), а по своему характеру и той роли, которую они играют в системе его музыкальных образов. Суть не в том, что эти мелодии иногда похожи на народные песни, а в том, что именно у Прокофьева они воплощают массо-

нам — в сопоставлении с музыкой характерных образов — удивительная закономерность, имеющая глубокое эстетическое значение в творчестве Прокофьева.

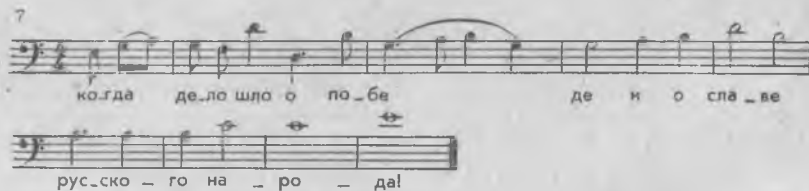
В напевах, рисующих народные образы, уже не вводный тон является главным «персонажем». Здесь в центре внимания находится тоника. Ее показ не оттягивается, не вуалируется, не раскрашивается специально. Она экспонируется и утверждается во всей своей угловатой, мужской красоте. И вводный тон появляется здесь только для того, чтобы лишний раз «вогнуть» мелодию в тонику. Так нередко бывает в походных солдатских песнях¹¹.

Подобное употребление вводного тона способствует выражению простоты и цельности, устойчивости и неизбежности народных образов Прокофьева. С их известной монументальностью не могут соперничать по существу своему более гибкие и усложненные его же характерные темы.

Здесь перед нами совсем иной Прокофьев — по-толстовски глыбистый, пользующийся крупным мелодическим штрихом. Вспомните хотя бы «Песню об Александре Невском» или Уральскую рапсодию из «Каменного цветка» (ее первую до-мажорную тему). Или, например, судите сами, на каком языке говорит у Прокофьева Кутузов о русском народе. Его образ продолжает и развивает линию глинкинского Сусанина как корифея народного хора:



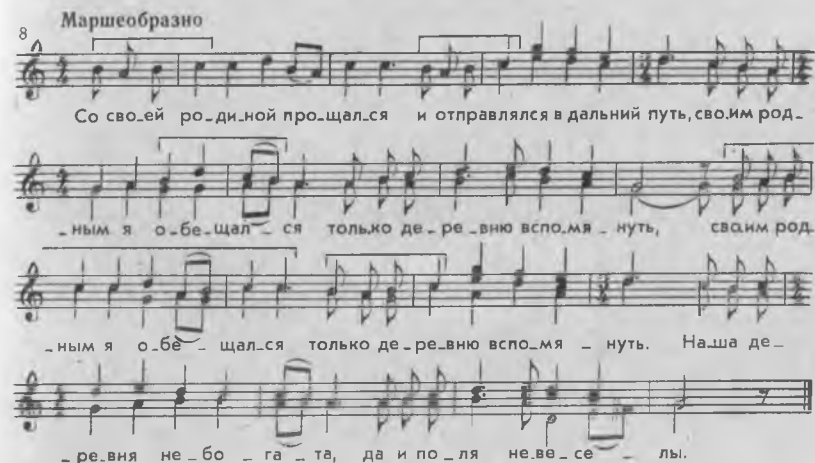
Вся тема — царство простого мелодического каданса, гордо и сильно утверждающего тонику. Поэтому развитие мелодии в партии Кутузова представляет собой распев кадансового оброта:



вые народные образцы. Речь идет не о народности его образцов в смысле их «фольклорности», а о том, как он, с присущей ему композиторской индивидуальностью, выражает народное, массовое. Ниже говорится о некоторых своеобразных «опознавательных знаках», позволяющих сгруппировать соответствующие мелодии Прокофьева как «народные образы» его музыки.

¹¹ Разумеется, далеко не только одна вводнотонность роднит эти мелодии Прокофьева с народными песнями, но нас интересует сейчас именно эта их деталь.

На этом же языке сам народ говорит о себе в опере (см. хор «Всколыхнулся весь народ»). И не только в опере. Вспомним подлинные народные солдатские песни. Привожу свою запись от хора деревни Чернево, колхоза «Первое мая» Вологодской области, сделанную в 1956 г.:



Любопытно, что в песнях 1812 года неоднократно встречаются те же интонации (имеются в неопубликованных ленинградских записях Ф. Рубцова, сделанных от А. Полянского, например, в песне «Не австрийского сын мальчик»¹²).

В этой группе мелодий Прокофьева вводнотонность, подчеркивающая броскую тоничность тем¹³, употребляется как в тезисах, так и в кадансах с одинаковым образным значением, способствуя выражению народности чувств и мыслей героев.

Напомню ряд прокофьевских тем, воплощающих образы массовой праздничности, выражающих коллективные чувства: финалы Пятой и Шестой симфоний, из «Зимнего костра» («Отъезд», «Возвращение» и «Вальс на льду»), отрывок из пятой части оратории «На страже мира»:

¹² Аналогичный напев см. в сб.: Русские народные песни, записанные в Ленинградской области. Л.— М., 1950, № 134.

¹³ Напевы и первой из названных образных групп по-своему тоничны (так, начало темы любви Ромео и Джульетты все идет на тоническом органном пункте!), но их внутреннее ладовое богатство, внутренняя жизнь лада придает им совершенно особую характерность, отсутствующую в лапидарных темах второй группы.

Финал пятой симфонии

VII—I Распев хода VII—I

9

«Зимний костер»

Allegro

Сравним в народной песне (девятый и десятый такты в примере 8).

Даже в партии князя Андрея один раз звучат вводно-тонные интонации, для него вообще нехарактерные, но зато встречающиеся в народных сценах. В разговоре с Пьером перед Бородинским сражением (картина восьмая) князь Андрей убежденно говорит о том, что «мы будем драться за нашу русскую землю, и мы победим». И здесь только впервые активизируется ритм его речи и появляются кадансы, ранее несвойственные вокальной партии князя Андрея, мелодически объединяющие ее с музыкой народных сцен:

10

Ус-пех сра-же-ни-я за-ви-сит от чувства то-го, ко-

-то-ро-е есть во мне и в нем, в каждом сол-да-те.

Наличие в музыкальных характеристиках народно-песенных интонаций всегда показательно для раскрытия сущности образа. В музыке Прокофьева роль подобных интонаций могут играть как собственно-народные песенные обороты, так и, в еще большей степени, оригинальные мелодии композитора, обычно характеризующие у него народные образы. Одна из показательных черт подобных мелодий — способ употребления в них вводного тона. Так, например, если в образе князя Андрея, как мы только что видели, композитору удалось (хотя и недостаточно широко, быть может) подчеркнуть единство его с народом в грозные для родины дни Отечественной войны 1812 года, то в образе Наташи эта духовная близость с народом особо никак

не выявлена¹⁴. В романе же Л. Н. Толстой специально говорит в том, что эта «в шелку и бархате воспитанная „графинечка” умела понять все то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке». Бесспорно, музыкальный образ Наташи стал бы еще богаче и ближе нам, если бы в его мелодику где-то вплелись народно-песенные интонации.

Вообще же о прямых народно-песенных истоках ярко характерных тем Прокофьева в большинстве случаев не приходится даже говорить. Их «русскость» отлита в неповторимо индивидуальную форму и не всегда поддается с этой точки зрения обычному анализу.

Что касается характерных образов с более ярко выраженным народным содержанием, то в их музыке правомерны вводно-тонные обороты, встречающиеся вообще в народных образах Прокофьева. Вот, например, одно из мелодических образований в лирической сцене Катерины с Данилой из «Каменного цветка»:

11

Adagio

mf

cantabile

Здесь наряду с характерным оборотом преодоления вводно-тонности (на границе между первым и вторым тактами) употреблен и обычный мелодический каданс VII—I (последний такт).

Оба названных типа применения вводного тона у Прокофьева (первый — преодоление его в «тезисах» и избегание в кадансах мелодий характерных образов; второй — подчеркивание обычного хода VII—I как ведущего элемента в напевах, воплощающих образы народа) могут быть подтверждены массой разнообразных и разнообразных примеров. Но это легко сделает теперь и сам читатель.

Мне же важно было обратить внимание на самый факт их существования и на зависимость их применения Прокофьевым от качества образного содержания его музыки. Разумеется, это требует дальнейшего обоснования, изучения и расширения материала, что неизбежно повлечет за собой проверку сделанных здесь выводов, носящих предварительный характер. Но бес-

¹⁴ Здесь речь идет прежде всего об отсутствии в партии Наташи интонаций, обычно употребляемых Прокофьевым при воплощении народных образов, а не о том, что в ее мелодической характеристике нет фольклорных элементов.

спорно одно: именно теоретический анализ важнейших элементов музыкального стиля композитора может послужить надежной основой для глубокого познания его эстетических норм в создании музыкального образа.

Так, у Прокофьева мы увидели — на данном материале, охватывающем, разумеется, далеко не весь вообще очень богатый мир его музыкальных образов, — по крайней мере две сферы действительности, отражаемые как через акцентирование характера, личного, остроиндивидуального, лирического, так и через воплощение обобщенного, массового, народного, эпического. Нам важно было установить, что это образное богатство и разнообразие музыки Прокофьева (что характерно для творчества многих больших художников!) отражается, как в капле воды, во многих мельчайших деталях его стиля, и в том числе в оригинальном, образно-дифференцированном применении вводнотонности.

1963 г.

II. «НА РУСИ РОДНОЙ...»

Русский национальный тематизм встречается у Прокофьева часто и притом наиболее органично в его собственных мелодиях, а не в заимствованиях из фольклора.

Органичность состоит в том, что мелодии национального характера находятся в стилистическом единстве со всем прокофьевским тематизмом и, будучи близкими народной песенности, нисколько не теряют при этом яркой индивидуальности языка композитора.

Объясняется это многими причинами, из которых отметим одну, первостепенную в аспекте последующего анализа, — родственность музыкального мышления Прокофьева нормам народно-песенной мелодики.

Обратимся для примера к средней части известного хора «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский». Вот ее тема:

На Ру - си род - ной, на Ру - си боль - шой не бы -
 - вать вра - гу. Под - ни - май - ся,
 встань, мать ро - дна - я Русь!

Перед нами классически прекрасная мелодия, типично прокофьевская и одновременно типично русская. С одной стороны, она близка хоровым эпизодам прокофьевских кантат, опер и

других произведений, воплощающих образы народа, что сказывается даже в деталях формы¹. С другой стороны, она близка напевам русских протяжных лирических песен, особенно так называемых молодецких, разбойничьих и более поздних солдатских, преимущественно мажорного наклонения², и одновременно напоминает народные хоры гликинских «Ивана Сусанина»³.

Сравнение прокофьевской темы с протяжной песней вполне правомерно, хотя в ней почти совсем нет характерных для песни внутрислоговых распевов. Оно правомерно потому, что законы *мелодического* формообразования у Прокофьева родственны народно-песенным.

Тема «На Руси родной» отличается бесспорной мелодической распевностью, несмотря на отсутствие распевов отдельных слогов текста. И эта распевность сказывается в том, как из начального мотива темы, выступающего в функции ее интонационного тезиса, вырастает вся мелодия. Способ построения мелодии на основе распева ее интонационного тезиса, родственный протяжной песне, определяет национальную характерность темы Прокофьева.

Отметим народно-песенные приемы мелодического формообразования в этой теме. Она состоит из двух восьмитактовых мелодических «волн». Первая «волна» членится на две асимметричные фразы (3+5 тактов): одна от квинты к тонике («тезис» темы), другая от кварты. Акцентирование кварты в первой же развивающей тезис фразе квинтовых протяжных песен — одна из закономерностей их формообразования.

Интонационный тезис прокофьевской темы квинтовый, нисходящий от квинты к тонике и притом минующий II ступень. Деталь немаловажная, ибо акцентируемая II ступень появляется, как правило, лишь в заключительном разделе песенной мелодии и чаще всего в кадансе, что имеет место и у Прокофьева.

Узловой момент тезиса — мелодический ход IV—III—I. Именно этот ход развивается в следующем за тезисом разделе, причем развивается путем характерно-песенного метроритмического распева, укрупняющего каждый звук тезиса до мелодического мотива и «оттягивающего» тонику:

¹ Подробнее об этом см. в первом этюде из цикла «Русское у С. С. Прокофьева».

² Подробнее см.: Земцовский И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967.

³ Особо отметим здесь сходство заключительной фразы темы Прокофьева с хором крестьян и ополченцев из интродукции оперы Глинки.

Связь первых двух фраз темы становится, таким образом, совершенно очевидной.

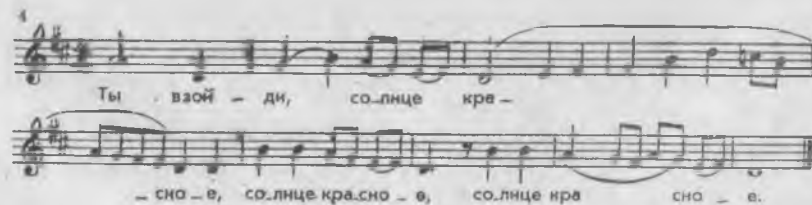
Заключительная «волна» мелодии, самая протяженная (она равна сумме первых двух фраз напева), без срединного каданса (она имеет лишь ритмический устой — распев кульминационного звука *си*, см. одиннадцатый такт в примере 1), непосредственно продолжает развитие тезиса. В ней подхватывается мелодический ход ступеней II—III—IV, появившийся во второй фразе. Этот ход развивается уже знакомым нам способом метроритмического укрупнения, причем ритмическая фигура заимствуется из интонационного тезиса темы (ср. первые три такта обоих предложений темы). Благодаря синтезированию элементов первых двух фраз — ритмике первой и интонации второй — в третьей фразе происходит развитие тезиса, его мелодическое распевание.

Это развитие приводит к мелодической кульминации, раздвигающей диапазон напева до октавы. В плане опосредованного воздействия норм русской протяжной песни отметим, что именно мелодическое развитие, мелодическое «опевание» тезиса и расширило его квинтовую рамку до октавы. Окончание же темы, что обычно для протяжных песен, интонационно перекликается с ее началом. Сравните:



В кадансе произошла естественная замена напряженного хода IV—III на более плавный, успокаивающий интонационное напряжение, типично заключительный ход к тонике через акцентирование II ступени лада.

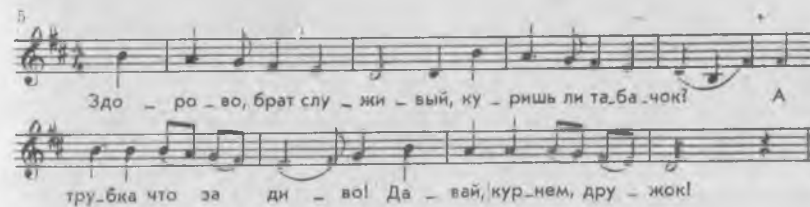
Такова эта тема Прокофьева, мужественная и тоничная (буквально и переносно). По аналогии с ней вспоминаются специфически мужские народные песни, как, например, известная «Ты взойди, солнце красное», основанная на той же мажорной квинтовой интонации, с тем же акцентированием кварты во второй фразе, со сходным введением мелодической сексты:



Однако тему Прокофьева отличает от народных песен указанной традиции какая-то особая мягкость, теплота, легкий, но пронзительный лиризм. Здесь и неоднократное обыгрывание малосекундовой интонации *соль* — *фа-диез*, и, конечно, появление попевок минорной тональности II ступени⁴, смягчающих «любое» звучание чеканного четырехдольного мажора, придающих мелодии специфически женский колорит. Действительно, для мажорных русских протяжных песен женской традиции исполнения характерен так называемый «переливчатый» лад, тонкое использование мажоро-минора, чередование мажоро-минорных интонаций, микроотклонений, избегание прямолинейных и метроритмических решений, асимметрия построений и т. п.⁵

Замечательна, например, функция целых нот (звуков *си* и *ля*) во второй половине напева: они развивают, укрупняют мелодию, приходится соответственно на места самых дробных тактов ее первой половины, ритмически обобщают предыдущее движение и в то же время ярко обозначают кадансирующий ход от сексты через квинту в тоника. Благодаря сочетанию в одной мелодии черт, характерных и для мужских и для женских мажорных лирических песен, тема Прокофьева приобрела особое богатство и выразительность.

Эта мелодия композитора не имеет, очевидно, прямых фольклорных прообразов. Однако нельзя пройти мимо песни, хорошо известной Прокофьеву, — «Трубка командира»⁶, сходство которой с темой «На Руси родной» несомненно:



Отметим, что эта песня в числе других была представлена для обработки на конкурс, в котором композитор участвовал. Песенный напев родствен теме Прокофьева и по общей композиции (четыре фразы, две последние слиты воедино), и по элементам формы (квинтовая основа запева, нижнетерцовое опевание в конце второй фразы, отклонение в минорную тональность

⁴ Подчеркиваю: типично народно-песенное появление попевок минорного лада, а не модуляция в минорную тональность, что, разумеется, далеко не одно и то же.

⁵ См., например, варианты песни «Прошло лето»: сб. Русские народные песни. М.—Л., 1950, № 24, запись М. Е. Пятницкого, нотировка И. К. Здановича; журн. «Вятская жизнь», 1923, № 1, нотное приложение, № 9, запись И. И. Матвеева.

⁶ Мосолов А. Сборник русских народных песен для голоса с фортепиано. М., 1946, с. 17—18.

II ступени в начале третьей фразы, каданс, перекликающийся с запевом, и т. п.). Однако велики и отличия обеих мелодий — отличия скорее внутреннего, нежели внешнего порядка, связанного со стилем исполнения. В первую очередь они вытекают, разумеется, из различия образного содержания — это настолько очевидно, что не требует специального анализа.

Можно было бы привести немало фольклорных аналогий прокофьевской теме, но это не разрешило бы проблему своеобразия последней. Ведь особенность ее связана не только с близостью народно-песенному языку, но и с *отличиями* от него, а точнее, с манерой его трансформации. Песня не просто используется композитором — она служит мощным стимулом его собственных творческих идей. Индивидуальный стиль художника переводит народную музыку как бы в другое «напряжение». Последнее крайне существенно.

Хочется напомнить в этой связи мысль, высказанную недавно по поводу использования фольклора в литературе. Она очень важна для осознания творческих процессов, происходящих не только в литературе, но и в музыке. Принадлежит она известному советскому фольклористу-филологу В. Е. Гусеву.

Он пишет: «... психологические законы, вызвавшие к жизни эти (то есть фольклорные.— И. З.) формальные особенности,— иные, нежели законы индивидуального художественного творчества. Осваивать фольклорные традиции — это не значит пассивно подчиняться законам народного творчества, подражать ему. Это как раз нечто прямо противоположное — а именно уметь трансформировать энергию коллективного народного творчества, переводить ее в иное «напряжение». В противном случае «лампочка» писательского таланта, питаемая «током» народного творчества, может быть, и будет гореть долго, но тускло, или, вспыхнув однажды, быстро перегорит...»⁷

Так и у Прокофьева — элементы, приемы и средства фольклора динамизируются, сжимаются или рассредоточиваются, освобождаются от всего случайного⁸, наполняются новым током, ибо перерабатываются творческой «электростанцией» художника в духе его индивидуального эстетического кредо.

«Русское у Прокофьева» должно сопоставляться не только с русским народным, но и с русским у Шостаковича, Свиридова и других композиторов, что составляет уже особую проблему, выходящую за рамки настоящего этюда.

1972 г.

⁷ Гусев В. Е. Психология коллективного творчества.— В сб.: Содружество наук и тайны творчества. М.—Л., 1968, с. 230—231. Ср. высказывание Б. Л. Яворского о необходимости выявлять при творческом использовании фольклора «творческую энергию данного народа...» (Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма, т. I. М., 1964, с. 435).

⁸ Имею в виду мобильные, наиболее легко варьируемые и даже заменяемые при исполнении элементы фольклорного произведения.

III. О ТЕМАТИЗМЕ ТРЕТЬЕГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА С. ПРОКОФЬЕВА

Несмотря на имеющиеся интересные исследования музыки этого замечательного по красоте и национальной почвенности произведения С. С. Прокофьева, проблема его тематизма представляется мне не вполне раскрытой, а связь его с фольклором недостаточно точно выявленной. Заслуживает, по-моему, большего внимания в этом аспекте и факт посвящения концерта К. Д. Бальмонту.

Незадолго до Третьего концерта композитор закончил работу над фортепианным циклом «Мимолетности», заглавие которого заимствовал, как известно, из стихотворения Бальмонта:

В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры.

Разумеется, концерт совсем не мимолетность, но атмосфера и техника «изменчивой, радужной игры» в нем безусловно присутствуют. Эта техника объясняет, в частности, обилие тематических и мотивных перелицовок-метаморфоз в концерте. Вот, например, вступление сменяется темой главной партии, по сути, лирический кантиленный оборот минорного наклонения превращается в плясовую мажорную попевку путем просто ракоходного проведения начала темы в другом темпоритме!



Миноро-мажорные переиначивания распевного в наигрышное и обратно имеют в концерте Прокофьева обычно каждое свое *тематическое* значение.

Такая своего рода карнавальная маскарадность попевок пронизывает собой весь концерт, но особенно первую и третью части. (Кстати, «карнавальный» в данном контексте вовсе не означает легкомысленный, а говорит о праздничной игре жизни во всех ее здоровых проявлениях.)

В этом концерте не только вторая часть написана в форме темы с вариациями, но, по сути, весь концерт своего рода большой и очень своеобразный вариационный цикл с постоянным

перентонированием и «реперентонированием» собственно одной мелодической попевки квинтового трихорда (например, *соль*¹ — *фа*¹ — *до*²; *до*² — *фа*¹ — *соль*¹). Интонационные переключки финала с первой частью очевидны — и в тематизме (тот же квинтовый исход с диатоническими осложнениями тритонно-восептимовых оборотов),

2

I часть

ит. д.

Ср.

III часть

ит. д.

и в приемах моментальных ладотональных переключек темы (из минора в мажор и позже обратно).

Концерт един не только ладоинтонационно, он имеет тенденцию и к ритмической интеграции. Замечательным представляется намечаемый синтез двухдольности первой части и трехдольности финала, с феноменальным лаконизмом стреттно обобщенного в коде концерта:

3

I часть

ср. 2 бас и др.

II часть

III часть

Сода 154

Очень важным в интонационном отношении представляется мне первый же «оборотень» главной темы первой части.

4a

3

ит. д.

4б

6 — 7

Ср.

М. Г. Арановский о главной партии пишет: «На первый взгляд она кажется весьма далекой от народных истоков. Однако расшифровку ее народно-песенной природы мы найдем через несколько тактов. Нетрудно убедиться, что в основе главной партии лежат характерные плясово-игровые обороты»¹. Но я бы затруднился сказать, какое именно из двух приведенных построений (пример 4) служит «расшифровкой» и, какое из них было для композитора первичным: они словно выведены одно из другого. Однако, если учесть, что ко времени написания Третьего концерта Прокофьев уже специально смотрел русские народные песни и признавался в письме к И. Стравинскому от 3.VI 1915 г.: «Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей»², то допустимо предположение об изначальной образной и конструктивной роли фольклорного мотива типа заключения первой темы первой части (см. пример 4б). Из этого откровенно фольклорного оборота нетрудно вывести почти весь тематизм концерта!

Крайне знаменательно, что данный плясовой оборот, повторенный дважды, как и положено в народных песнях (и в этом двойном повторении проводимый дважды же в разных тональностях), имеет почти буквальные аналогии в фольклоре. Срав-

5

103

1. Ко_ло ме_ся_ца, ко_ло я_сно_го, а все дро_бны_е

зве_зды, а все дро_бны_е зве...

¹ Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969, с. 79.

² Сергей Прокофьев. 1953—1963. Статьи и материалы. М., 1962, с. 255.

ним, например, величальную свадебную песню Псковской области «Коло месяца, коло ясного»³ (см. пример 5).

Сходство безусловное и знаменательное; перед нами не просто «плясово-игровые обороты», а музыка народного *величания* с присущей ему особо праздничной музыкально-пластичной образностью. Не исключено, что для Прокофьева в пору сочинения концерта такие интонации могли подсознательно ассоциироваться с бальмонтской восторженной «солнечностью» образов («Приближается звук — это солнце»). В стихотворении «Третий концерт» (1921) Бальмонт прямо обращался к композитору: «Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете...»⁴

Музыка Третьего концерта вся словно величание «молодых», вообще апофеоз молодого, сильного, здорового лиризма. Характерно также, что во всем концерте Прокофьева (как и в музыке русской свадьбы) постоянно сочетаются типы вокального и инструментального музицирования: пение и пляска, распев и наигрыш, любование и моторика. Прокофьев использует приемы, роднящие народное пение с инструментальным народным исполнительством, и в музыке концерта противопоставляет их друг другу, «переворачивает» их, сближает. Частично коснулся этого Б. Асафьев: «Но важнее всего своеобразие его диатонико-гармонического языка с характерной переборской из одной тонической сферы в другую, то вовсе без связывающих ступеней, то с помощью особого рода приемов, напоминающих *glissando* и *portamento* голоса, каковые наблюдаются в народном пении и в инструментальной музыке»⁵.

Между прочим, некий общий инструментально-вокальный стиль мелоса национального характера свойствен многим произведениям композитора. Это затрудняет поиски прямых фольклорных аналогий, но зато способствует ассоциативному богатству музыки и силе заключенного в ней образного переинтонирования народных попевок, как бы удерживающего их многозначность.

Прокофьев интуитивно избрал попевку, которая чревата не просто конструктивными превращениями, но именно образными переинтонированиями: подобный квинтовый трихорд (из кварты с секундой) встречается в самых различных фольклорных жанрах соответственно с разной семантикой! Достаточно открыть практически любой сборник русских народных песен, чтобы убедиться в этом⁶.

³ См. № 24 в сб.: Русские народные песни, напевы А. А. Степановой. Запись и составление И. И. Земцовского. Л., 1975.

⁴ См. Пестьев И. Прокофьев. М., 1957, с. 207.

⁵ Глебов Игорь. Третий концерт С. Прокофьева. — «Современная музыка», 1925, № 10, с. 62.

⁶ Угличские народные песни. Сост.-ред. И. И. Земцовский. Л., 1974, № 1, 14, 44, 66, 88д; Русские народные песни Вологодской области. Сост. М., Бонфельд. Вологда, 1973, № 57, 76.

Воля, во... Что же ты, че_ре_ му_шка, ра_но рас_це_ ла...
Во_ зе_ ле_ ном(ы) на_шем са_ де...
А И_ван_ от у_мен, Ва_ си_лье_ вич... Не сердись, мой со_сед...
Я хо_ди_ла вдоль бе_ре_жку гу_ля_ла,
ли, у_ли, у_ли, у_ли, у_ли та_та...
Раз_ве_ се_ленька_я, ой да ком_па_ ны_ ца...

Такое богатство возможностей композитор использует своеобразно. Мы привели здесь примеры вокального применения квинтового трихорда, но Прокофьев создает кларнетный наигрыш-заставку, звучащий чисто инструментально, как пастушеская дудка, свирель. Вслушаемся в образцы народных инструментальных наигрышей⁷:

Кстати, поэтому меня не убеждает сравнение приведенной инструментальной мелодии Прокофьева с сугубо песенной темой хора «На кого ты нас покидаешь» из первого акта оперы Мусоргского «Борис Годунов», которое приводит М. Арановский⁸. На мой взгляд, это мелодии разной природы и несхожей конструкции.

Правда, впоследствии (см. цифры 28—29) та же тема звучит с подголосками в партии фортепиано, сопровождаясь канон-

⁷ Смирнов Б. Искусство владимирских рожечников. Изд. 2. М., 1965, № 12—13.

⁸ Арановский М. Г. Цит. кн., с. 79.

ническими проведениями ее же у деревянных духовых в оркестре, звучит явно более кантилено, предвосхищая и тему вариаций второй части, и лирическую тему среднего раздела финала, но при этом, однако, целиком сохраняет свою структуру.

Мелодия заставки концерта принадлежит к лучшим мелодическим откровениям композитора, и никакие нотные сравнения, аналогии, отсылки к фольклору или русской классической музыке не помогут до конца раскрыть ее удивительное, несказанное богатство. В интонационном строе этой мелодии так органично слилось народное и авторское, индивидуальное, что даже условное членение ее ради анализа оказывается практически невозможным. И целостная композиция ее, и каждый шаг в ней *одновременно* общефольклорны и абсолютно неповторимы! Эта мелодия столь же русская, сколь и прокофьевская. Поэтому не может быть и речи о поисках каких-либо ее буквальных соответствий: я убежден, что таких соответствий просто не существует. Поэтому неверно и противопоставлять ее остальной музыке концерта, как сделал это А. Кастальский, явно не понявший органичной функции начальной запевки в тематизме всего концерта. Он писал, что Прокофьев якобы «модернизирует деревню на модный европейский лад. Например, Третий прокофьевский концерт для фортепиано начинается как будто по-деревенски, но, увы, только три такта, а далее, при повторении напева, только полтора такта; деревня скрылась за заграничным горизонтом. Дальше идет уже общеевропейская культура, хотя и в прокофьевском, может быть, крайне талантливым изложении»⁹.

Кастальский все перевернул с ног на голову в своих бесплодных поисках «деревни» в жанре фортепианного концерта, ибо не отдавал себе отчет, очевидно, в *неизбежности* творческого переосмысления любого фольклорного образца при воссоздании или частичном претворении его в композиторской музыке, несущей абсолютно самостоятельное образное содержание и имеющей свои собственные, неповторимые художественные задачи. На самом деле у Прокофьева не «деревня» модернизируется, а «заграничный» жанр концерта наливается народно-национальным соком, и происходит как бы взаимное переинтонирование — фольклора под влиянием концерта и концерта под влиянием фольклора, но все в рамках индивидуального прокофьевского стиля в данном жанровом преломлении. Что же касается начальной запевки, то она задает тон всему концерту, и не только не вытесняется его остальной музыкой, но, напротив, поясняется и раскрывается ею в «радужной игре» мелодического многоцветья.

⁹ Кастальский А. Д. Из записок. — В кн.: И. Ф. Стравинский. Сб. статей. М., 1973, с. 213.

Концерт насквозь мелодичен, и основные темы его частей могут быть рассмотрены как своеобразные переинтонирования отдельных элементов этой мелодической заставки. Тематические взаимоотношения ее то мимолетны, то фундаментальны, но почти всегда содержат в себе больший или меньший элемент опосредованного переинтонирования русского музыкального фольклора как своего рода отметин *национального* стиля в *индивидуальном* стиле композитора.

1976 г.

О НАРОДНОМ У Г. СВИРИДОВА

(К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка)

Здесь русский дух,
Здесь Русью пахнет...

Национальная характерность музыки Свиридова несомненна. Целостное исследование ее примет еще впереди. Бесспорно лишь, что она связана с широким кругом традиций, выбор которых не случаен. Среди русских национальных истоков, питающих музыку Свиридова, значительное место занимает народная песенность, в том числе современная.

Правильно поставить вопрос о значении фольклора для композитора можно лишь на основе верно найденного метода обнаружения взаимосвязей его творчества с фольклором. Единого рецепта тут не существует: то, что подойдет, например, для изучения музыки Римского-Корсакова, окажется недостаточным для Скрябина, и наоборот. Наличие даже фундаментальных эмпирических трудов не освобождает от необходимости разработки общепринципальных основ методики, чего, в сущности, мы не имеем. Это, безусловно, тормозит исследования в названном направлении. Приходится каждый раз начинать сначала, понимая невозможность поставить вопрос при неизбежной ограниченности материала.

Тем не менее в советском музыкознании сложился определенный подход к этой проблеме. Отправным для него служит асафьевское понимание народности языка, согласно которому народность заключается не столько в отдельных песнях, сколько в *песенности*, в *обобщении* народной интонации, в том, что стоит за отдельными песнями. «Приемы — дело условное, — писал Б. Асафьев более полувека назад, — и то, что сегодня представляется подлинно русским стилем, завтра окажется ложным, поддельным, нарочитым»¹.

¹ Глебов Игорь. Чайковский. Опыт характеристики. Пг., 1922, с. 41.

Это положение, сформулированное Асафьевым при изучении русской классической музыки, не устарело до сих пор и может быть с успехом применено при подходе к творчеству наших дней.

Асафьеву же принадлежит широкая трактовка народного как общерусского, не ограничиваемого каким-либо одним стилем или видом песенности. Он понимал народную песню как «массовое непрерывное творчество, проявляющееся по всей стране»², и справедливо утверждал: «Нельзя отыскивать следы идей Отечества в названиях произведений. Явление идей и чувств Родины в русской музыке коренится глубже, чем в одних названиях или в неперенности цитат только из старинной крестьянской песни. Разве песня города, рабочей слободы, студенческая, да и богатейшая мелодия городского демократического романса... не полны любви ко всему родному и близкому?»³

Именно эти два положения Асафьева — о песенности как особом обобщении народной интонации и о широком понимании русской песни как культуры деревень, слобод и городов — и легли в основу нижеследующих рассуждений о методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка Свиридова.

Однако необходимо еще одно предварительное замечание. Оно касается специфики обращения к народному в наши дни, специфики так называемого *фольклоризма*. Лишь на фоне современного фольклоризма в целом можно вполне оценить характер народности свиридовской музыки.

Проблема фольклоризма современного искусства очень широко обсуждается сейчас специалистами разных стран. Неоднократно являлась она темой международных конгрессов⁴. Народная песня в быту, на эстраде, в педагогическом процессе и в композиторском творчестве, или, иными словами, вопрос о «вторичной» (по выражению Вальтера Виоры) форме существования фольклора в современности — вот что волнует сейчас прогрессивных искусствоведов мира. Но если для многих буржуазных ученых интенсификация вторичной жизни фольклора, различных форм его трансформации, репродукции, адаптации есть свидетельство умирания его первичной силы, то для советских ученых этот вопрос не стоит так прямолинейно. Достаточно напомнить позицию Б. Путилова, с диалектической

² Асафьев Б. Избранные труды, т. 4 М., 1955, с. 76.

³ Асафьев Б. Там же, с. 66.

⁴ Имею в виду съезды Международного совета народной музыки (IFMC), Межамериканского музыкального общества (CIDEM), Югославского союза фольклористов (SUFJ) и многие др. См. особенно труды съездов югославских фольклористов, по сути ставших международными: Rad X (1963), Rad XI (1964), Rad XII (1965).

тонкостью осветившего проблему на русском материале⁵. Его вывод гласит: «Переход фольклора в состояние художественного наследия не есть неперенный признак его угасания, не есть предвестник более или менее скорого его конца; этот переход есть один из важных моментов качественного преобразования форм его жизни и развития в новых исторических условиях...»

Раскрытие последней мысли может оказаться, на мой взгляд, полезным не только для фольклористики. Напомню в этой связи еще одно место из доклада Путилова, где он говорит о существовании в народном художественном быту явлений, не всегда нами замечаемых, хранящихся подспудно, но готовых «при определенных обстоятельствах выйти на передний план и зазвучать по-новому». Такими обстоятельствами может оказаться, очевидно, и обращение художника к фольклору. Вспомним, как по-новому зазвучали в творчестве Римского-Корсакова календарные песни и былины, какой синтез протяжной крестьянской и лирической городской песенности дал в своей музыке Чайковский.

Формы развития народного искусства многообразны. Они изменяются вместе с развитием самого народа, и в наши дни выходят за рамки традиций, когда-то казавшихся незыблемыми, идут на сближение с профессиональным искусством⁶.

Народная песня в своих традиционных формах встречается все реже, но, во-первых, исчезает она очень неравномерно, а во-вторых, даже там, где процесс угасания национального фольклора по тем или иным причинам особенно активен, песня не уходит бесследно, в чем справедливо усматривается залог самобытности и силы искусства. В этой связи роль Свиридова, давшего в своих лучших творениях вторую жизнь русской песне и песенности, становится особо значительной для всей русской советской музыки.

Творчество Свиридова позволяет рассмотреть интересующую нас проблему достаточно широко. Объясняется это не только богатством фольклорных и бытовых истоков его музыки, что само по себе для него не самоцель, но и, в первую очередь, богатством ее содержания. Свиридовское искусство — яркое отражение знаменательного этапа в истории России, этапа ломки старого и складывания нового, этапа драматического, великого. Коллизия между художником и переломной революционной эпохой в истории народа — одна из главных в творчестве Свиридова. Она приобретает у него особую силу выражения: поэти-

⁵ Путилов Б. Н. Русский классический фольклор и современность. Rad XII. Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije. Celje 1965. Ljubljana, 1968, s. 91—95.

⁶ Это подметил Путилов в том же докладе: «В старом фольклоре ослабляются традиционные синкретические связи, а на первый план выступают связи с профессиональным искусством». Цит. изд., с. 93.

ческий накал сочетается с драматической сдержанностью и подчас эпической картинностью. Не последнюю роль играет претворение народных характеров и обобщение присущих им песенных интонаций. Свиридов выступает здесь продолжателем замечательных традиций русской музыки.

К фольклору Свиридов относится очень творчески, глубоко и живо. За песнями ему видится народ, а образ Родины звучит в него песнями.

Место народных песен, этих «изумительных образцов творчества», Свиридов видит вполне определенно: «...они должны входить естественным и необходимым компонентом в самую атмосферу нашей культурной жизни, оплодотворяя и вдохновляя профессиональное творчество»⁷. Другими словами, Свиридов подчеркивает значение фольклора не только как непосредственного источника для творчества, но и как мощного и животворного стимулятора современных художественных идей⁸. Фольклор не только представляет материал для прямого использования и обработки, но и вдохновляет на создание оригинальных произведений, оплодотворяя их своей творческой силой, служа образцом своеобразия и красоты.

Такое отношение к фольклору определяет главное в творческом облике Свиридова как создателя оригинального русского стиля в советской музыке.

На некоторые особенности фольклоризма Свиридова уже обращалось внимание в нашей музыковедческой литературе, в частности в книге А. Сохора «Георгий Свиридов» (М., 1964), лучшей работе о композиторе. Сохор писал: «Никакой стилизации, тем более — никакого цитатничества, а русский склад музыки всюду несомненен и ярко выражен. Все дело, следовательно, в воспроизведении национального характера самих героев, особенностей их чувств и поступков, а с другой стороны — общих стилистических черт русской песни...» (с. 37; ср. с. 133). «То, что он делает, — это не «обработка» фольклора и не подражание ему, а самостоятельное творчество по его законам» (с. 155—156). Отметил Сохор и ту широту, с которой русская песенность входит в музыкальный мир Свиридова, — песня крестьянская (старая и новая), городская, солдатская, революционная, частушка и романс, советская массовая песня. Композитор «поднял пласты жанровых для современности интонаций, полностью сохранивших в наши дни свою действенность» (с. 169), свободно сочетая их с интонациями «живой разговорной речи современной деревни и города, а также ораторской речью революционных митингов» (с. 254).

⁷ Из выступления Свиридова на IV съезде композиторов СССР. — «Сов. музыка», 1969, № 4, с. 17 (курсив мой. — И. З.).

⁸ Об этой функции фольклора мне уже приходилось писать в статье «О фольклоре, историзме и парадоксах». — «Сов. музыка», 1968, № 4, с. 88.

Написанное Сохором глубоко верно. Свиридов современен и универсален по истокам: он развивает не только наиболее коренные классические традиции русской музыки (Мусоргского, Бородина), но и все многообразие народной песни. Последняя входит в его творчество очень широко. Достаточно напомнить диапазон его национальных образов — от «Молотьбы» и «Ночи под Ивана Купала» есенинского цикла до лубочной песни-скоморошины «История про бублики и про бабу, не признающую республики» на слова Маяковского. У Свиридова мы встретим и характерно-русский колокольный перезвон, и частушечный перепляс, и сказительскую мерную речь, и причитальную мелодию. И, что важно, традиционные, казалось бы, интонации звучат у него «на равных» с самыми современными. В этом видится мне многое из весьма существенного для Свиридова: для него нет крупной личности без и вне народа, для него и герой без традиции не герой, ибо традиции — это судьбы народные, это то, без чего нет ни понятия, ни ощущения Отечества. Умение видеть и передать средствами искусства в личном всенародное — великое умение. И Свиридов им всецело владеет.

Но знаменательна и другая сторона этого единения традиции и современности. В нем — нечленимая крепость народа, Родины в их самом живом, в самом творческом состоянии, в революционном брожении уходящего и нарождающегося. Это замечательно сказывается на круге используемых Свиридовым интонаций: он умеет найти и подчеркнуть новое в старом и старое в новом и тем самым отражает реальную диалектику исторического развития русской народной песенности.

Вспомните хотя бы свиридовские кварты — то зачинательные, таинственные, то маршевые, то плясовые, праздничные, громогласные. Откуда это разнообразие при исключительном единстве стиля? Ответ напрашивается сам собой: для Свиридова народ деревень, слобод (вспомним его цикл «Слободская лирика») и городов — это все один, до страсти любимый им родной русский народ, язык которого един *по сути*, несмотря на все свое жизненное разнообразие.

Отражая и творчески обобщая, синтезируя деревенскую, слободскую и городскую песенность, сближая их до того, что в одной слышится другая, Свиридов не только не отстает от исторической правды, но следует ей, и следует активно, открывая своей музыкой новые перспективы.

Сплав городской и деревенской песенности, который у Свиридова постоянен и ограничен, надо рассматривать на фоне общерусских интонационных процессов. Этот сплав подготавливался исторически и начинал осуществляться давно и постепенно, еще с петровских реформ, с проникновением в русский быт кантов, фанфар, полковой музыки, инструментов гармонического строя — клавикордов, гитары, а затем и цыганских хоров, с развитием отхожих промыслов и солдатской службы, способство-

вавших активизации песнеобмена между городом и деревней. Одновременно в композиторской музыке романсами Алябьева, Гурилева, Варламова подготавливался лирический гений Чайковского, творчество которого никогда не понять до конца без знания современной ему, живой народно-песенной и бытовой музыкальной культуры, когда почти с равной активностью еще цвело старое и уже расцветало новое. Но сложность отношений города и деревни XIX века оказалась почти примитивной по сравнению с изменениями, внесенными в фольклор вулканическим XX веком. Результаты этих потрясений, результаты бытовые и художественные, частично отстоялись, частично дали новые ростки. Однако наука еще не сумела обобщить фольклорные процессы прошедшего полувека. Как это бывало неоднократно и раньше, композиторская практика намного опередила науку. Интонационные обобщения современной песенности, данные Свиридовым, оказались исключительно удачными, но в отмеченном аспекте до сих пор еще никем не оценены.

Обобщения Свиридова таковы, что к его мелодиям почти не подобрать прямых фольклорных аналогий или прототипов, если пользоваться классическими сборниками народных песен. Зато в жизни, в сегодняшнем быту, в манере пения, в отношении к старому и новому современному русскому человеку — вот где окажется много свиридовского! Герой Свиридова — не абстрактный русский человек, а наш современник.

Фольклористы все еще предпочитают ученически разделять крестьянскую и городскую песню, нежели исследовать интереснейшие, живые процессы их взаимовлияния. За редкими исключениями у нас даже не фиксируются эти процессы во всей их сложности и пестроте. Отрицательные последствия такого пренебрежения реальными бытующими интонациями для науки очевидны. Выясняется, однако, что и при исследовании современной композиторской музыки недостатки фольклористики сказываются очень сильно. По крайней мере, новаторство Свиридова в области музыкального языка не может быть вполне понято до тех пор, пока наши представления о русском фольклоре будут ограничиваться метафизическими картинками отдельных явлений быта.

Народность Свиридова не вскрыть традиционными методами. Мало поможет и выявление приемов развития городских интонаций «по-крестьянски» или наоборот, и уже совсем ничего не даст простое сопоставление мелодий по типу: слева фольклор, справа композитор. В таком бессилии традиционного музыковедения видится мне интересное подтверждение творческого своеобразия и силы Свиридова. Всем слышен «русский дух» его музыки, но перевести, как говорил еще В. Одоевский, «ощущение национального на технический» язык пока не удастся. Во всяком случае, не удастся сполна (что относится, разумеется, и к автору этих строк).

Вспомним для примера что-нибудь самое простое в музыке Свиридова, хотя бы песню на слова Б. Корнилова «Лесная сторона».

Усталость тихая, вечерняя
Зовет из гула голосов
В Нижегородскую губернию
И в синь Семеновских лесов.

Мелодия течет не спеша, в мерном движении, сначала в традиционной будто бы квинтовой рамке и в не менее традиционной в общем четырехфразовой композиции, где третья фраза — кульминационная — без цезуры переходит в конечную. Все так. В этой мелодии есть масса примет русской крестьянской лирической песни (вплоть до характерно нисходящего выявления ступеней в квинте), но в целом она весьма далека от последней. Есть в ней, бесспорно, и черты более поздней песенности, романсовой по характеру (опевание квинты секстовой попевкой, разительно напоминающее кульминационную фразу известной народной песни на стихи Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»), есть, наконец, и элементы советской массовой песенности, особенно во второй половине напева. Но в общем перед нами мелодия особого, нового типа: в ней расппеваются современные рифмованные стихи при помощи интонаций, разных, казалось бы, по истокам, но почему-то на редкость органично сочетаемых. Не говорю сейчас об аккомпанементе, тонко использующем красочную трактовку колышущегося остинато при функционально движущейся басовой линии. Мне кажется, что объединяющим, связующим элементом мелодии служит здесь общая интонация произнесения стиха, а точнее — очень чуткое музыкальное обобщение *современной* русской поэтической интонации, представляющей собой органичный сплав традиционного и нового. Мелодия звучит безусловно естественно и воспринимается как народная лирическая песня наших дней, которую можно представить себе и с простейшим гитарным сопровождением, и без сопровождения вообще. Она поется и читается одновременно. Поэтому ни о «воспроизведении», ни о «претворении» тех или иных изолированных пластов фольклора здесь не приходится говорить. Самое скрупулезное установление корней отдельных звеньев мелодии окажется явно недостаточным для ее понимания, если не будет определена объединяющая и тем самым животворная сила напева, его «ток». В разных случаях природа этой силы может оказаться различной, но она непременно подлежит изучению и должна быть изучена.

Суть этой объединяющей силы (остановимся пока, в рабочем порядке, на этом выражении) состоит в ее активном, творческом, избирательном характере. Без нее произведение искусства не могло бы состояться. Без нее существует только пассивное, безразборное копирование бытующей пестроты интонаций.

Необходим «волшебный фонарь» творчества, необходим перевод используемых интонаций в другое «напряжение», определяемое авторским замыслом и стилем.

Важнейшим для понимания музыки Свиридова является поэтому анализ того, как отражается им современная песенная речь. Это отражение не пассивно. Оно неотрывно от обобщения. В мелодии любого по сложности состава благодаря ему показывается главное, определяющее — в конечном итоге, эстетический идеал автора. Композитор словно незримо следит за всем ходом «сражения» интонаций, и только в его власти решить исход этого художественного боя и увенчать победителей. Мы видим только увенчанных, мы можем не знать даже все противоборствующие силы. Нам показывают результат, пусть сложный, но непременно очищенный от всего случайного синтез — готовое произведение искусства.

Определить народное в произведениях Свиридова, столь очевидно народных по языку и столь подчас пестрых по интонационно-творческому синтезу, повторяю, необычайно трудно. Если мы не способны еще всецело преодолеть эти трудности, то можем попытаться хотя бы объяснить их, и если объяснение окажется верным, то легче будет найти и искомую методику исследования конкретных примет народности современной музыки, и Свиридова в том числе. Ограничимся, однако, образцами вокального творчества Свиридова 50—60-х годов в интересующем нас аспекте, избегая широких обобщений и прогнозов. Постараемся ответить хотя бы на один вопрос: почему трудно или даже невозможно выделить из общей ткани произведений Свиридова отдельные элементы, принадлежащие народно-песенному музыкальному языку? Почему традиционные изолированные сопоставления сходных попевок не только не объясняют секрета и очарования русского стиля Свиридова, но даже искажают или уничтожают его стиль? Для ответа обратимся к музыке и вспомним несколько характерных образцов.

Две первые песни из вокального цикла на слова Есенина «Деревянная Русь». Светло и оживленно звучит фортепианная заставка в «Прощай, родная пуща». Она вся словно цитата из древних закличек, так называемых веснянок: зовная, чистая, трехзвучная (квартовый трихорд $fis - a - h$). Но вот вступает голос, поддерживаемый легкими аккордами фортепиано. Вступает очень естественно и легко, явно продолжая весняночный запев; ладовая игра устоев ($h - a$) здесь гармонически проявляется в переменность мажоро-минора. Но в веснянках так не бывает, мелодия голоса вносит нечто новое, идущее от старых лирических песен. Однако и в старых лирических песнях не встретишь такой четкой метричности ямбического четверостишия. Перед нами оригинальная мелодия особого типа: отталкиваясь от древнетрадиционных интонаций и обновляя их, она движется легкой поступью современного произнесения,

тесно связанного с логикой гармонии и стиха. Свиридов создает мелодию сегодняшнего дня, не имеющую ни определенного прототипа, ни однозначных фольклорных аналогий, но богатую народно-песенными образными ассоциациями и потому много говорящую чуткому слушателю.

Вторая песня — «Топа да болота». Мелодия ее звучит очень по-крестьянски. Здесь все типично: и квинтовый запев, нисходящий от квинты к тонике, и вторая фраза, опевающая квинту лада (прием развития, свойственный именно квинтовым протяжным песням и часто встречающийся у Свиридова), и кульминационная третья фраза, обыгрывающая кварту лада, и заключительный подход от септимы... Но — тут уж новизна! — вместо тоники появляется терция лада, и весь напев перекрашивается на мгновение в мажор. Такое завершение мелодии в старой лирической песне квинтовой интонационной основы было бы невозможным.

К каждой из отмеченных традиционных черт свиридовской мелодии можно привести десятки и сотни фольклорных аналогий. Однако далеко не только ими определяется своеобразие песни. Вслушиваемся в реальное звучание ее, включая фортепианное сопровождение. Оказывается, что ни фраза, то новая гармония, переосмысливающая мелодические устои, вступающая в конфликт с крестьянской традицией. Квинта второй фразы превратилась в терцию параллельного мажора, а последующая гармония, все усложняясь, приобретает колористический характер. В этой гармонии заложена большая выразительная сила, вне которой образ песни будет восприниматься искаженно. А образ песни, национально очень характерный, яркий, и гармония, конфликтующая с логикой крестьянского напева, в то же время сама способствует созданию национального стиля («движение «пустыми» квинтами, звенящие аккорды на словах «взвенивает лес», больше не повторяющиеся в песне, и т. п.).

Совершенно ясно, что при анализе свиридовской музыки мелодико-тематические параллели недостаточны и без комплексного подхода не обойтись. Взаимодействие всех компонентов формы у Свиридова определяется разными принципами. Чаще всего преобладает функция не дополнения или комментирования, а взаимокорректирования или синтезирования из разнородных элементов нового качества. Видимо, Свиридов мыслит не отдельными музыкальными темами, а целыми комплексами, подчас весьма сложными: они включают не только мелодию и гармонию, но и фактуру, тембр, композицию и т. д. Именно поэтому Свиридову чуждо цитирование и потому же малоплодотворны цитатные сопоставления его музыки с фольклором. Художественный образ никогда не определяется цитатой. Народное создается более тонким набором выразительных средств. Чтобы познать их, надо искать не случайные совпадения то

с романсом, то с веснянкой, а видеть закономерности в свободном использовании всего арсенала живой музыкальной речи современника, в комплексе интонации, колорита, фактуры. *Национальное — не только и не столько в отдельных элементах произведения, сколько во всем строе речи, в комплексе выразительных средств.*

Если попытаться определить одним словом этот общий строй речи, то лучшим, думаю, будет слово *поэтизация*. Не случайно образ поэта находится в центре творчества Свиридова. Не случайно у Свиридова, как и в фольклоре, поэтизируется все, что становится предметом воспевания. Согласно народной эстетике, только доброе достойно воспевания. В русской лирической песне даже разбойник становится «добрым молодцем»: если бы он не был таковым, о нем не сложили бы песню. И не случайно в центре свиридовской лирики стоят произведения на тексты Сергея Есенина. Стихи его, взятые эпиграфом к выдающемуся созданию Свиридова — «Поэме памяти Сергея Есенина», могут быть отнесены равно и к поэту, и к композитору:

...более всего
Любовь к родному краю
Меня томил,
Мучила и жгла.

Эта любовь дала способность в самом будничном открыть поэзию. Только поэт мог назвать золотой русскую деревянную избу, и только поэт, любящий родину так, как Есенин. Ведь «золотая» — не просто метафорический эпитет. «Золотая» — значит, дорогая сердцу, самая желанная и потому самая красивая.

То же и в музыке Свиридова о родной России — все простое, каждодневное, вплоть до заурядных попевок городских романсов, поднимается им на высоту человечнейшего искусства, ибо поэтизируется, как в русской песне, как в стихах Есенина.

Примеров тому много. Вспомним хотя бы «Край ты мой заброшенный», «В том краю» или «Я последний поэт деревни» из есенинской «Поэмы». Сравните, например, «В том краю» с известной песней «Под окном черемуха колышется» или «Край ты мой заброшенный» — с целым кругом крестьянских и городских песен, включая свадебную лирическую «Ты река ли моя, реченька», хороводную «Со вьюном я хожу», отдельные обороты популярных «жесточких романсов» и даже... Первую симфонию Чайковского. Казалось бы, сами по себе элементарные интонации. Но недаром не чурался их уже Чайковский, симфонизировавший симбиоз песни-романса. На новом этапе, в ином контексте, в составе оригинального образно-стилистического комплекса подхватил Свиридов опыт музыкального обобщения бытующих, но не фиксируемых еще фольклористами в эпоху Чайковского интонаций. Он придал им новое звучание. Несколько скучных аккордов, другая метрическая сетка (обращает внима-

ние трехдольность названных произведений Свиридова, редкая в аналогичных по интонациям народных песнях), речевая свобода композиции, едва контролируемая лишь стиховыми рамками. Ни одной лишней ноты. И бытовая песенка превратилась в исповедь Поэта.

Было бы неверным думать, что Свиридов создает современные образы только на основе интонационного скрещения наиболее живых песенных пластов русского фольклора. Свое мастерство музыкального обобщения он блестяще продемонстрировал и в таком новом даже для него самого жанре, как «Курские песни».

Народно-национальные истоки этого произведения документированы автором: в основу взяты подлинные народные песни, причем в оригинальных, локально ограниченных вариантах, весьма архаичных по стилю⁹. Свиридов дал им вторую жизнь.

Композитор ни одну песню не оставил без изменения: снял так называемые цепные запевы (повтор в начале одного куплета окончания предыдущего), упростил кое-где метрику, отказался от воспроизведения интонационных деталей, необходимых при народном исполнении песни, но отвлекающих при ее концертно-симфоническом использовании, и т. д. Он заново озвучил эти песни, в новой обстановке (академический хор, оркестр, сцена, концерт), в ином жанре — жанре кантаты. Новая функция повлекла за собой новые средства. Необходимость сценической интерпретации изменила подход к песне, к ее структуре, к соотношению напева и текста. Тонкость обращения Свиридова с подлинной песней требует специального анализа¹⁰, выходящего за рамки статьи. Обратим внимание на образные метаморфозы курских песен, что обычно не подчеркивается.

Вспомним «Ты воспой, жавороночек» и «За речкою за быстрой». Эти две песни выбраны мной не случайно. Именно в них наиболее ярко сказался оригинальный композиторский подход к народной песне.

«Жавороночек» — лирическая тюремная, поется от лица «добра молодца», просящего отца с матерью, а потом и «красну девицу» выкупить его из «темной темницы». Она же известна с зачином «Все люди живут — как цветы цветут»¹¹. Курский вариант опубликован с неполным текстом. Свиридов совершенно переосмысливает песню. Если ее и можно отнести теперь к «тюремным», то скорее к настроению картины В. Перова «Всюду жизнь», нежели к песне-канту «Все люди живут». Это гимн

⁹ См.: Руднева А. Народные песни Курской области. М., 1957, № 5, 7, 24, 31, 39, 43, 48.

¹⁰ Такой анализ частично предпринят в статье: Полякова Л. «Заметки о сочинениях 60-х годов». — В кн.: Георгий Свиридов. М., 1971, с. 285—290, 293, 304—307.

¹¹ Подробнее о песне см.: Земцовский И. Торопецкие песни. Л., 1967, с. 125.

весне, это радость жизни, это светлый, звонкий, трубный праздник. Это неведанное крестьянскому фольклору открытое, гимническое ликование. Что же, спрашивается, композитор исказил народную песню?

Такой вопрос, по-моему, неправомерен по отношению к Свиридову. Он просто поставлен неверно. Композитор и не пытался точно воспроизвести песню или дать к ней своей музыкой исторический комментарий. Он создал *самостоятельное* произведение, глубоко национальное по образности, интонационно уходящее в седую древность, но дышащее вечно молодой и буйной весенней силой. Это другая песня, *другой* «жавороночек», но это подлинно народное восприятие весны, открывающей дорогу новой жизни. Это свободное обращение с текстом песни и замечательное проникновение в его неустаревающий *подтекст*, который намного старше и долговечнее опущенного Свиридовым сюжета.

«За речкою за быстрою» — тоже лирическая, но еще более древняя по истокам песня, чрезвычайно популярная в русской деревне¹². Известна с зачинами «Калинушка с малинушкой», «Веселая беседашка». Со слов «За реченькой за быстрою» (как в курском варианте) ее поет Гуслин в комедии А. Островского «Бедность не порок». По напеву курская запись резко отличается от общеизвестной: песня ограничена тритоном. Эту особенность песни и развил композитор, снабдив свое произведение ремаркой: «С грозной удалью». Здесь мы снова встречаемся с внешним искажением характера песни, распространенной в народе в качестве женской обрядовой троицкой и протяжной лирической, но никак не удалой мужской. Однако новый образ, созданный композитором, глубоко национален и опирается на подлинно народные интонации. Не случайно именно этой песней венчается цикл Свиридова: ее исполнская, жесткая поступь утверждает характерную черту в том многостороннем образе народа, который нарисовал в своей кантате композитор. Такое творческое обращение к фольклору чрезвычайно перспективно.

Мы далеко не исчерпали проблему изучения народности музыки Свиридова. Мы находимся лишь на подступах к такому изучению. Нам важно было показать сложность проблемы, невозможность нахождения однозначных ответов, *необходимость выработки новых методов исследования*. Нам хотелось подчеркнуть, наконец, *широту народности* в искусстве Свиридова и глубину его вклада в создание русского советского национального стиля.

Свиридов как художник порожден великой любовью его к русской земле и русскому народу. И, что особенно замеча-

¹² Подробнее см. комментарий Е. Гиппиуса в сб.: Балакирев М. Русские народные песни. М., 1957, с. 331—337; и комментарий З. Эвальд в сб.: Песни Пинежья. М., 1937, с. 426—429.

тельно, музыка самого Свиридова в свою очередь порождает такую любовь, любовь слушателей к Отечеству. В этом заключена суть действенности большого искусства, его сила и будущность.

1971 г.

НАРОДНОЕ В СОВРЕМЕННОМ

Опыт стилистического анализа

(ОРАТОРИЯ Р. ЩЕДРИНА
«ЛЕНИН В СЕРДЦЕ НАРОДНОМ»)

Проблема национального — одна из самых острых в современном искусстве. Различные аспекты ее — взаимосвязь традиционного и новаторского, национального и интернационального, народного и профессионального — актуальны и для музыковедения, и для композиторской практики. Это та проблема, которая волнует сегодня всех прогрессивных художников мира; недаром ей было уделено значительное внимание на московском (1971 года) Седьмом конгрессе Международного музыкального совета. И было бы неверным думать, что она касается лишь вопросов формы и стиля искусства, не затрагивая его назначения и содержания. В том-то и состоит жгучая дискуссионность проблемы национального, что за ней всегда встает коренной вопрос художественного творчества и искусствознания — содержательность искусства.

Как известно, лучшим аргументом в пользу той или иной точки зрения служит практика. Поэтому конкретные исследования произведений, убедительно решающих охарактеризованную проблему в наши дни, могут оказаться самыми перспективными на пути создания теории национального в современном искусстве. Во всяком случае, изучение удачных творческих опытов в этом направлении не только целесообразно, но и необходимо. Настоящая статья — скромная попытка подобного анализа, ибо посвящена она сочинению, в котором национально-традиционное и глубоко современное слиты в нерасторжимое единство.

Русский фольклор уже имеет богатые традиции воплощения образа В. И. Ленина. Естественно, что советские композиторы при работе над этим образом обращаются к фольклорному опыту, к фольклорному материалу. Свидетельство тому — и оратория Р. Щедрина «Ленин в сердце народном».

Из произведений, созданных к великому юбилею, эта музыка взволновала меня больше всего. Я хотел писать о ней сразу же после премьеры, и только невозможность подробно познакомиться с партитурой удержала меня тогда от этого.

Теперь, когда внимательно изучен нотный текст оратории, я хочу поделиться некоторыми своими наблюдениями эстетико-теоретического характера. Причем из большого комплекса вопросов, возникающих при изучении этого опуса, я ограничусь двумя: проблемой речитатива и проблемой музыкального единства цикла. Обе они, как мы увидим ниже, тесно взаимосвязаны и существенны не только для анализа партитуры Шедрина.

Принципиальное значение имел прежде всего выбор Шедриным текстов. «Слова народные», — пишет автор. Само по себе это не ново для русской советской музыки. Ново, однако, то, что внимание композитора остановили не песенные, а былинные и прозаические тексты.

Бесспорно, что вокальный стиль оратории испытал воздействие и композиторского, и, как будет показано дальше, народного речитатива. Достаточно вспомнить традиции русской музыки, идущие, с одной стороны, от Даргомыжского и Мусоргского, а с другой — от Римского-Корсакова, от былинного речитатива «Садко». Своеобразная раскованность вокальной мелодики, оригинальная типизация устойчивых речитативных формул — все это нашло блестящее дальнейшее развитие в вокальном, и прежде всего оперном, творчестве С. Прокофьева и Д. Шостаковича, а также в некоторых сочинениях нашей композиторской молодежи. Данное явление анализировалось во многих исследовательских статьях, что позволяет мне его здесь не затрагивать.

Обращу внимание только на одно обстоятельство, связанное с классическими традициями претворения эпического фольклора. Не касаясь ранних примеров обращения русских композиторов к былинной мелодике, напомним лишь о «Садко» — произведении в известном смысле ключевом, значение которого в интересующем нас аспекте не вполне оценено и поныне. Суть в том, что от «Садко» идет не одна, а две в корне различные линии композиторской обработки русских былин: назовем одну песенной, вторую речитативной. Если первая предполагает «цитатное» проведение былины в целом как единства напева и текста (например, хор «Высота, высота поднебесная»), то вторая — музыкально-свободное прочтение былинного стиха (так называемый «былинный речитатив»). Первая линия получила определенное развитие в советской музыке («Былина о Ленине» Г. Попова, «Северные сказы» В. Трамбицкого, «Илья Муромец и Идолище поганое» Б. Мокроусова), в то время как вторая почти не разрабатывалась. Это и позволяет считать обращение Шедрина к былинному стиху как основе оригинального речитатива новаторским для нашей музыки вообще¹.

¹ «Новйна» М. Крюковой о В. И. Ленине сложена именно былинным стихом. Подробнее см.: Гуменник А. и Кривоносов В. Марфа Семеновна Крюкова и северные былины. — «Сов. музыка», 1939, № 1.

Сложнее обстоит дело с русским народным речитативом. Он мало фиксируется и вовсе не исследуется², хотя реально существует и активно влияет на композиторское творчество, наряду с интонациями бытовой речи и народной песенности.

Размышляя о характерно русском в музыке, мы говорим обычно о песенности, о широкой распевности, что безусловно соответствует истине. Однако явно недооценивается (чтобы не сказать: вообще упускается из виду) стихия *народного речитатива*; соответствующих нотных записей в фольклорных сборниках нет. А между тем это большой и весьма богатый мир фольклорного искусства. Тем более знаменательны опыты его постижения композиторами-профессионалами.

Общезвестно, что практика не раз обгоняла науку. Достаточно напомнить гениальные образцы претворения характерных черт национального хорового многоголосия в операх Глинки и Бородина, созданных в то время, когда почти все фольклористы отрицали даже самый факт существования русской народной полифонии. Добавим к этому, что именно в композиторских сборниках народных песен впервые нашли отражение жанры бурлацких (у Балакирева, 1866) и календарно-обрядовых (у Римского-Корсакова, 1876) напевов. В том же ряду научных открытий стоит и гениальный опыт Римского-Корсакова: ему принадлежит первая и пока единственная на русском материале практическая и одновременно теоретическая постановка проблемы былинного мелоса не как вида песенности, а как особой «уставной речи», то есть, по сути, фольклорной формы речитатива³. Подчеркнем, что композитор имел в виду не претворение бытовых речевых интонаций (подобно Мусоргскому), а именно воссоздание речитатива как формы *народной* музыкально-поэтической речи.

Речевая стихия музыкального фольклора не исчерпывается эпосом. Она представлена в похоронных плачах-причитаниях, в ритуальных заклинаниях, в современных частушках, пронизывает весь быт народа, крестьянские игры, обряды и сопровождается обычными рабочими процессами. Вспомним выкрики уличных торговцев и ремесленников⁴, оригинальные лесные напевы-

² По данному вопросу мне известна на русском языке лишь одна статья, но посвящена она не русскому, а киргизскому фольклору (см.: Виноградов В. С. Киргизский народный речитатив. — «Вопросы музыковедения», вып. 2. М., 1955). Ценное начинание Виноградова до сих пор, к сожалению, не подхвачено и не развито.

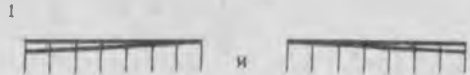
³ «Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или роспев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин» (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1932, с. 269—270).

⁴ См.: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 1—2. М., 1906, 1911.

«ауканья», впервые записанные совсем недавно⁵, или никогда прежде, насколько мне известно, не нотированные речитативы крестьянского свадебного ритуала (например, приглашение сватов, гостей и т. п.), произносимые и пропеваемые одновременно⁶.

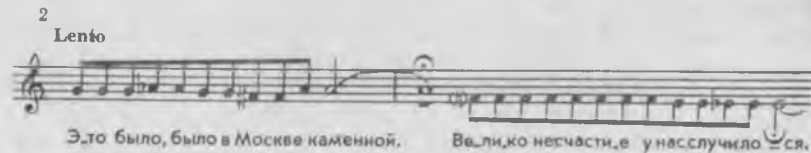
Щедрин в своем вокальном творчестве широко использует богатство народного речитатива: его опыты претворения и обогащения русской частушки общеизвестны. Но в оратории о Ленине жанровый кругозор композитора гораздо шире.

Замечательно, что народ в сочинении Щедрина представлен не безлико. Мы слышим поэтическую речь *крестьянки* — сказительницы М. Крюковой, взволнованный рассказ *заводской работницы* П. Наторовой, мужественный голос *красногвардейца* А. Бельмаса. Сверхзадача воссоздания *голоса народа* потребовала от автора охвата всех форм народной речи — бытовой, сказовой, песенной. Композитору удалось добиться даже графической яркости в записи столь трудно фиксируемой вообще ритмической гибкости речевой динамики. Имею в виду его отказ от обозначения метра в речитативах, а также ритмические *diminuendo-ritenuto* от шестнадцатых к восьмым и наоборот (*accelerando*) следующего типа (см. вторую часть оратории):



Сказовая речитация ярче всего воплощена в двух *Lamenti* цикла. Никакого цитирования народных былин здесь нет. Музыка Щедрина — не пассивное подражание, а своеобразное *отражение* народного речитатива. Важно понять, *что* и *как* отражается этой музыкой.

Обратим внимание на характерные детали, роднящие указанные *Lamenti* с фольклором. Во-первых, на типично эпическую слитность интонирования:



Сопоставляются два стиха, две мелодические фразы, ровно движущиеся по малым секундам. Конечные упоры фраз находятся в квартовом соотношении. Чужда терцовости и гармония

⁵ Имеются в виду записи, сделанные сотрудником фонограммархива Пушкинского Дома М. Лобановым в 1969 году в Новгородской области и любезно предоставленные им автору данной статьи.

⁶ Подобную запись вологодской свадьбы осуществил в 1968 году преподаватель Музыкального училища Вологды М. Бонфельд.

сопровождения. Музыка эпически сдержанна, но в ней нет отрешенности: малосекундовые ходы и повествуют, и стонут. Ведь не о седой старине поет народ, а о том, что «велико несчастье у нас случилось...». Такая многозначность образного подтекста — важная черта музыкального языка сочинения. Замечательно, что во втором *Lamento* это двуединство сказа и плача подчеркнуто насаиванием стонущих причитаний всего хора на сказовую мелодию басов (см. пример 2).

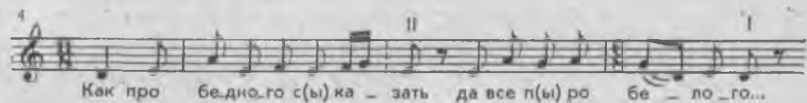
Наряду с медленной речитацией ровными длительностями Щедрин использует — на том же интонационно-ритмическом материале, но в быстром темпе — метрическую нюансировку фразы. Характерно, что она отражает декламационную структуру былинного стиха с его типичными дактилическими окончаниями:

$$\frac{10}{8} = \frac{2+3+2+3}{8} \quad (\text{см. пример 5}).$$

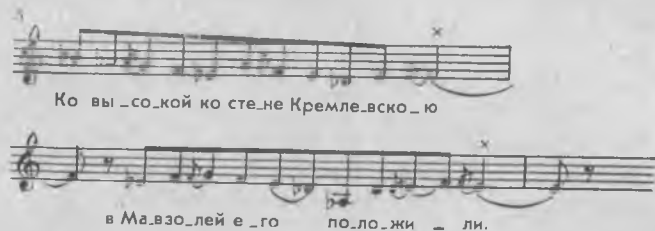
В построениях, вобравших сказовую интонацию, Щедрин не чурается небольших мелодических распевов. Он свободно применяет их наряду с аскетичным скандированием по принципу «слог — нота». Такие распевы не противоречат фольклорной традиции; напротив, в них очень чутко схвачена живая прелесть интонационной гибкости народного сказа:

Отметим еще одну деталь, весьма характерную для народной повествовательной мелодики и тонко претворенную композитором: акцентирование II ступени лада (точнее, — II ступени данной мелодической формулы). Сравните в былинах⁷:

⁷ См. в сб.: Былины Печоры и Зимнего берега. М.—Л., 1961, с. 508.



Еще более отчетливо запечатлена эта особенность в альтерной мелодии второго Lamento:



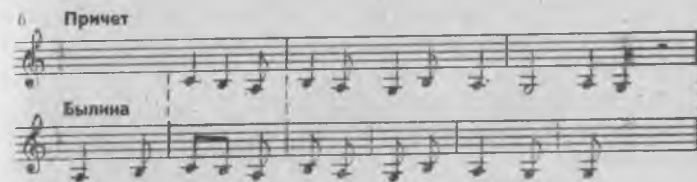
Окончания обеих фраз находятся между собой в больше-секундовом соотношении, причем в первой акцентируется зона II ступени (по отношению к тонике завершающей фразы). Такое соотношение типично для былин северорусской традиции, знакомо оно и финско-карельским руническим напевам.

Не будем множить примеров. Обратим внимание лишь на то, что отмеченные детали и глубоко роднят музыку Щедрина с фольклором, и свидетельствуют об их бесспорных различиях. Фольклорная интонация нигде не копируется композитором, но всюду творчески воссоздается им, причем воссоздается не только по фольклорным нормам. Здесь вступает в силу закон, который я назвал бы *законом динамической трансформации фольклора*⁸. Сказывается он на всех уровнях музыкально-поэтической выразительности композиторского творчества, включая ладоинтонационную и гармоническую терпкость, но, если говорить об оратории «Ленин в сердце народном», особенно впечатляет в *stretto* из первого Lamento. Эпическая горизонталь былины трансформировалась здесь в динамичную хоровую вертикаль. Былинные строчки словно *сбились* с мерного сказового строя: каждая последующая не сменяет другую, а вторгается в нее. Возникает яркий художественный образ: по стране черной бурей летит «весть нерадостна» о смерти товарища Ленина. Однако трансформация былины состоит не только в динамизации ее композиционной структуры: мелодическая линия насыщается стонущими интонациями, вообще неизвестными эпосу. Фразы в объеме уменьшенной кварты и даже уменьшенной терции замирают на протянутом последнем звуке, исчезая в аккордовом *pianissimo* хора. «Народ-люди все призамолк-

⁸ Подробнее я пишу о нем в статье «На Руси родной...» (см. с. 70 в настоящем сборнике).

нули, призамолкнули, призатунули, поодели платье черное...» Стих и ритм былинные, интонации — плачевые.

Естественно, что фольклор не знает подобного сплава жанров былины, плача, хоровой декламации, великолепно синтезированных композитором. Однако он не противоречит народной традиции. Дело в том, что и в фольклоре звуковысотно сходные напевы могут нести глубоко различную семантику благодаря своим многочисленным структурным особенностям и исполнительским нюансам. Для примера вспомним звуковысотно тождественные мелодии известной былины и похоронного плача:



При внешнем сходстве эти напевы обладают глубоким эмоциональным различием. Однако сходство их не случайно, ибо обусловлено типологическим родством былинных мелодий с некоторыми причитаниями. Немало примеров такого рода содержат и северорусские плачи, так разительно напоминающие эпос. Словом, совпадение былинной и плачевой форм очевидно и, как показывает знакомство с еще не опубликованными записями ленинградских и петрозаводских фольклористов, весьма типично. Междужанровые связи эпоса вообще достаточно широки, но мало изучены музыковедами. Композиторская практика и в этом вопросе, как видим, оказалась впереди теории.

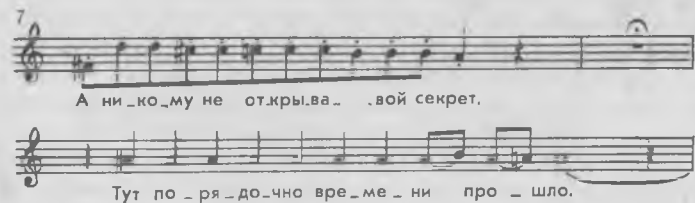
Пример из Lamento не является исключением для музыкального языка оратории, чрезвычайно примечательной смысловой многогранностью, *неоднозначностью* используемых выразительных средств. Это обусловлено самим творческим замыслом, как сказал бы М. Бахтин, — *амбивалентным*: Ленин умер, в каждой части говорится о смерти Ильича, и в то же время в каждой части повествуется о жизни, страстно утверждается жизнь. Для народа Ленин бессмертен, как бессмертны эпические герои. И безмерная скорбь отливается то в эпические, то в глубоко лирические формы. Плач о Ленине звучит гимнической песней, и прежде всего в этом видится мне подлинная, внутренняя народность музыки Щедрина.

Еще и еще раз хочу подчеркнуть, что столь знаменательного эффекта Щедрин добился на основе *речитативных* построений. Как же достигается необходимое разнообразие в единстве? Какие приемы, кроме отмеченной полифункциональности мелодики (повествование-плач), применяет композитор в обрисовке своих героев? Остановлюсь на одном из таких приемов, также

имеющем глубоко фольклорные корни, — приеме *использования речитатива для выражения определенной точки зрения на повествуемое*. Такой гибкий речитатив, характеризующий различных персонажей, различные ситуации и точки зрения, встречается в гигантских эпических полотнах у многих народов — в поющих сказках, некоторых видах народной драмы, театрализованных ритуалах языческой и культовой обрядности и т. п. Определенный тип музыкальной речитации переходит из произведения в произведение, из одной части в другую вместе с соответствующими героями и ситуациями.

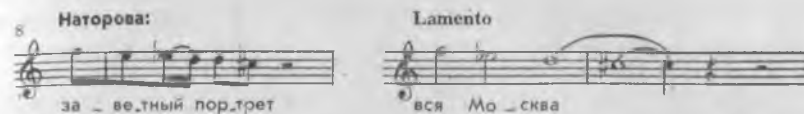
Щедрин в своей оратории использует не просто так называемый характерный речитатив, а именно речитатив типовой и даже *типологический* (сказовый, плачевый, бытовой и т. п.), раскрывающий то или иное отношение рассказчика-певца к сюжету. Благодаря смене *типов* речитатива в музыке запечатлена существенная для ее образного содержания *смена точек зрения* — крестьянки, работницы, красногвардейца⁹. Так строится и форма оратории в целом, и форма каждой ее части. Обратимся, например, к рассказу работницы Наторовой (четвертая часть).

Рассказ Наторовой требует подробного микроанализа, осуществление которого выходит за рамки статьи. Укажу лишь на самые яркие типы речитатива, каждый из которых имеет те или иные фольклорные истоки, прообразы, народно-песенные типологические связи. Во-первых, это интонации легкой, простой, лирически-застенчивой и отчасти скерцозной разговорной речи, на которую настраивает уже инструментальное вступление части. Во-вторых, интонации повествовательного сказа, близкие квазибылинному речитативу вступления (особенно на словах: «Тут порядочно времени прошло»), что звучит резкой сменой скерцозного («А никому не открываю свой секрет»):

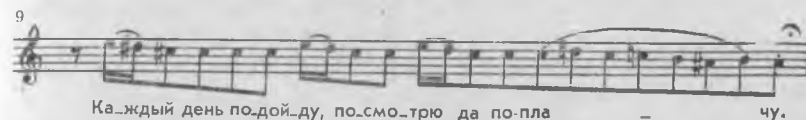


В-третьих, интонации плача: стонущие, ниспадающие малосекундовые ходы в объеме уменьшенных терций и кварт, как в хоровом *Lamento*:

⁹ Между прочим, такой взгляд позволяет оправдать элементы известного стилистического разнообразия этой музыки, увидеть их как стороны неразрывного единства. Подробнее о подобном, в сущности семиотическом, подходе к произведениям искусства см.: Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1970.



И в-четвертых, интонации, близкие народным малотерцовым причитаниям с характерной асимметричностью мотивов:



Семантика этой очень женской по стилю музыкальной речи, кажется, ясна и без слов — так типологически характерен созданный композитором речитативный сплав.

Сказанным можно было бы и ограничиться, если бы и в фольклоре, и в оратории Щедрин речитатив не смыкался с песенностью. Эти явления взаимосвязаны глубоко, органично и разносторонне. То, что в сфере семантики подвластно речитативу, не может быть равноценно воплощено песенностью; у нее свои выразительные возможности. Однако грани между тем и другим не абсолютны, а, напротив, очень мобильны. Если, например, рассматривать причитания (интонационный пласт, очень важный для понимания языка оратории) не как определенный локальный стиль, а как музыкальный жанр русского фольклора в целом, то окажется, что взаимосвязь речевого и песенного в нем чрезвычайно подвижна и существенна. Коротко говоря, народный речитатив может быть до конца понят лишь в *системе* всех музыкальных жанров, т. е. лишь в связи с песенностью. Ограничиться его чисто речевыми истоками было бы методической ошибкой. И снова мы видим, как композиторское творчество обгоняет теорию: *связь речитатива и песни* в науке о музыкальном фольклоре еще не исследована, а Р. Щедрин в своем произведении показывает эту связь широко и ярко.

В систему речитативных выразительных средств оратории Щедрин органично включена песенность. И происходит это в финале-эпilogе. Отсюда — его особая сила. Этот эпilog — без преувеличения композиторский шедевр автора и, к слову сказать, исполнительский шедевр Л. Зыкиной. Здесь впервые звучит контральто. Самым тембром и красотой до того не участвовавшего в оратории голоса, самым стилем пения, подчеркнута крестьянским, финал являет собой нечто новое. Перед нами безусловно новая *точка зрения*, показом которой венчается цикл.

Рассмотрим этот финал в плане его органичности для сочинения в целом и затем как средоточие народно-музыкальных элементов особого рода.

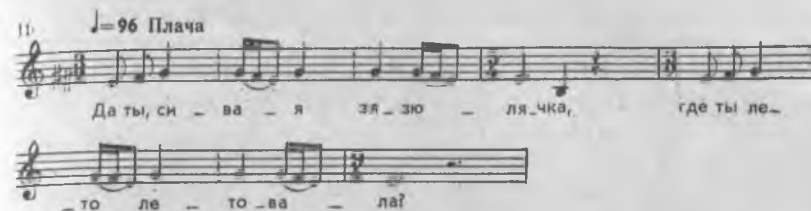
Казалось бы, трудно добиться интонационного единства в речитативных построениях. Однако Щедрин удачно выходит из трудного положения при помощи многочисленных интонационных переключек (интонационных арок, как часто говорят). Напомню для примера переключки между музыкой обоих *Lamenti* и унисонной оркестровой темой вступления и пятой частью (*Symphonia*), между сольной партией Наторовой (четвертая часть) и тем же вступлением (имею в виду хоровую сказовую речитацию и стон-причет хора; см. примеры 6 и 7). Очень интересно мимолетное будто бы, но крайне важное, на мой взгляд, предвосхищение интонаций эпилога в хоровой партии второго *Lamento* (третья часть):



Сама интонация из *Lamento* глубоко фольклорна, хотя не цитатна. Подобные мелодические обороты наблюдаются во многих славянских трудовых и обрядовых песнях. Этот оборот осложнен у Щедрина верхнетерцовым ходом, образующим терпкое сочетание тритона и кварты ($g^1 - des^1 - as$)¹⁰. Снова мы встречаемся с типичным для автора комплексным развитием фольклорной традиции: народные по истокам интонации используются не прямолинейно, а в нерасторжимом сочетании контрастных элементов (здесь — музыкальная формула обрядовой песни и плач-причитание). Нельзя сказать, где кончается один и начинается другой элемент: такое механическое разделение оказалось бы убийственным для музыки. Не только буквально, но даже типологически сходного фольклорного образца, видимо, не существует. Но если нам неизвестно подобное сочетание интонаций обостренного плача и обрядовой ангиemitонной формулы в одном народном напеве, то мы можем указать на плачевую — по манере исполнения, по звукоизвлечению — фольклорную интерпретацию близких по звукоряду календарных песен мажорного наклонения. При непосредственном восприятии они звучат как типичные плачи-причитания¹¹:

¹⁰ Вспоминаются аналогичные по соотношению устоев плачи Псковщины (см.: Земцовский И. Торопецкие песни. Л., 1967, № 46, 63).

¹¹ Образец так называемой «замашной» песни. См. № 62 в сб.: Лукьянова Т. П. Народные песни Брянщины. Брянск, 1972.



Я слышал, как певица буквально выплакивала эту мелодию, словно рыдающую формулу причета. Вот такое сочетание календарного напева с плачевой манерой исполнения, встречающееся в фольклоре, и реализовано (точнее, творчески трансформировано) Щедриным в мелодическом синтезе интонаций песни и плача.

Однако всех отмеченных интонационных переключек еще мало для достижения органичности вокально-симфонического цикла. В нем есть и другое единство, возникающее благодаря своеобразному соотношению частей, — единство более высокого уровня. Ощутимее всего оно в эпилоге, где в отличие от предыдущих частей звучит не персонафицированный, а обобщенный голос народа. И осуществлено это в форме столь необходимого (и добавлю, столь долгожданного) *мелодического обобщения*¹².

Важно также осознать всю многосторонность соотношений эпилога с предыдущими частями, особенно с первым *Lamento*, открывающим ораторию. Финал, как и вступление, написан на слова эпического сказа М. Крюковой. Единство стиха обусловило ритмическую близость обеих частей, тем более что народный текст и там и тут прочитан композитором по декламационному принципу «слог — нота». Но примечательно, что это не воспрепятствовало созданию двух различных музыкальных образов: в первом случае — речитативного сказа, во втором — певучей мелодии. Одно и то же произведение народной сказительницы побудило Щедрина взглянуть на описываемое в нем с разных точек зрения. Скорбный сказ сменился заклинанием: «Ты спокойно спи, дорогой Ильич... Мы с тобой, Ильич, не расстанемся...» В музыке запечатлено глубокое *лирическое* чувство: повествовательность отходит здесь на задний план. Это не воспоминание, это вечно современная, вечно живая клятва верности Ленину и ленинизму. От мелодии веет такой исконностью, такой неподдельной народностью, фольклорные истоки ее так глубоки и крепки, а сама она так прекрасна, что заслуживает специального исследования. Я не имею возможно-

¹² Известно, что крупная форма должна подводить к такой зоне, обязательно содержать ее. «Только в завершеном мелодическом образе, в отличие от речитатива, может быть достигнуто наиболее широкое эстетическое обобщение», — справедливо пишет Б. Ярустовский («Сов. музыка», 1959, № 11, с. 16).

сти предпринять его в рамках настоящей статьи и лишь бегло коснуться данной проблемы.

Песенный характер темы эпилога очевиден и не требует аргументации. Удивительно другое: песенность отлита в форму лаконичной, но широкой по диапазону попевки, повторяемой в виде слегка варьируемой мелодической формулы. Такая повторность вовсе не свойственна народной лирической песне. Зато она типична для песен обрядовых, ритуальных, заклинательных, некогда магических по функции. Говоря конкретно, тема Щедрина не только по своей композиционной роли, но и по интонационному составу близка народным заклятиям на урожай, на возврат силы, на приход весны и т. п. Сравните ¹³:

12 Обниночная
А сла-ва бо-гу до-но-во-го го-ду!

Бурлацкая
Ма-тушка Во-лга! Ши-ро-ка и до-лга! и т. д.

Веснянка
Ой, ку-ли-ки, жа-во-ро-но-чки! и т. д.

Примечательна в мелодии Щедрина зеркальность ее звуковысотной линии. Русская обрядовая песня не знает тождественного строения. Однако *типологически* сходную параллель такой композиции указать можно. Оказывается, сам *факт* зеркальности не чужд и народной формульной песне ¹⁴:

13
Ку-дер-ки-то Ко-ле-чки-ны, ку-де-рки!

Как видим, народная мелодия не выходит за рамки типовой формулы; к тому же здесь зеркальность отвечает волнообразной композиции напева. У Щедрина же зеркальность сочетается с широким разливом напева, сдвигающим «ответную» интонацию, а нисходящее движение формулы сменяется восходящим лирическим распевом.

¹³ Напевы сопоставлены в кн.: Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов (Л., 1962, с. 11, 16). Данная музыкальная формула, по нашим наблюдениям, широко представлена в фольклоре славянских народов именно с указанной функцией.

¹⁴ Привожу схему и напев брянской песни в записи Т. Лукьяновой (1969) и потировке В. Фирсова. См. № 63 в указ. сб. Народные песни Брянщины.

14 в песне в кантате

Все сказанное подтверждает, как мне думается, гипотезу о наличии заклинательной семантики в мелодии Щедрина. Наша аргументация станет, быть может, еще убедительней, если мы вспомним об интонационно близких колыбельных песнях, ассоциативное сопоставление которых со сказом о В. И. Ленине вполне допустимо («Ты спокойно спи, дорогой Ильич!»), а также о семантическом родстве таких колыбельных с похоронными плачами ¹⁵.

Однако, как я только что показал, в теме эпилога есть и несвойственные обрядовым образцам широта, пластичность и размах, ибо она включает в себя не только повтор нисходящей мелодической формулы, но и типично лирический восходящий распев. (Пленяет тонкая деталь — форшлаг *ля* через октаву к *си*, уже акцентированному, что придает музыке аромат удивительной «народной подлинности».)

Суммируем: здесь снова, как и в предыдущих частях цикла, мы встречаемся с характерным для Щедрина синтезированием в одной мелодии элементов разных народно-песенных жанров, и потому она полисемантически, амбивалентна. Если в предыдущих частях, как уже говорилось, синтезированы элементы былинного сказа и плача, обрядового (календарного) напева и плача, то здесь дан синтез обрядовой формулы с лирическим распевом. Повторяю, что во всех указанных случаях такое синтезирование, хотя и не имеет прямых аналогов в фольклоре, типологически близко народной традиции и реализует, трансформирует заложенные в ней возможности развития. Не загромождаю статью примерами, напомним лишь, что обрядовой песне вовсе не чужда лиризация ¹⁶. Щедрин не только использует эти возможности, сочетая в одной мелодии формульность и распев, но идет дальше, освобождая музыку в заключении эпилога вообще от какой бы то ни было формульности! Контральто поет вокализ — лиричнейшее «послесловие без слов», пощедрински распетую протяжную песню.

Композитор остался верен себе: никакого цитирования! Это *его* мелодия, мелизматически усложненная при переходе от устоя к устою, и в то же время она глубоко национальна по самому соотношению этих устоев. Как по-русски начальный

¹⁵ Подробнее об этом см.: Земцовский И. И. Современный фольклор древнего Углича. — «Сов. музыка», 1970, № 6.

¹⁶ Подробнее об этом см.: Эвальд З. В. Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья. — «Советская этнография», 1934, № 5; Вульфийс П. А. У истоков лирической народной песни. — В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1. М.—Л., 1962.

квинтовый запев сменяется, например, распевом на II ступени, тут же переосмысливаемым в кварту новой тональности — параллельного минора!

Так в сугубо речитативной, казалось бы, оратории побеждает истинно песенный мелодический распев. Сказ, плач, речь, заклинание, лирическая песня — все слилось в единое художественное целое¹⁷.

Не сомневаюсь, что сделанное Щедриным творческое открытие обогатит и наше музыкознание, и нашу композиторскую практику. В решение труднейшей задачи — создания высокохудожественной музыкальной ленинианы — внесен заметный и отрядный вклад.

1971 г.

РУССКОЕ В «РУССКОЙ ТЕТРАДИ» В. ГАВРИЛИНА

В творчестве многих молодых композиторов, в частности ленинградских, все заметнее сказывается интерес к народной песенности. С. Слонимский, В. Гаврилин, Г. Белов, И. Ельчева и другие наши «шестидесятники», обратившиеся к русской песне, знакомятся с ней не по сборникам, а непосредственно, как участники фольклорных экспедиций. И каждый из них по-своему использует открывшиеся ему богатства для создания вполне современных по языку произведений.

Это явление чрезвычайно важное; в осознании и разработке его композиторская практика намного опередила наше музыковедение. Общеизвестно ведь, что обращение к родному фольклору с глубоко творческих позиций всегда приносило искусству блестящие плоды. По справедливой мысли Б. Бартока, «уходить корнями в прошлое для художника не только право — это необходимость»¹⁸. И естественно: подлинно художественное «прошлое» органично входит в музыкальный обиход.

Известно и то, что современное понимание национального в искусстве нельзя свести к его «фольклорному генезису», да и степень самой «фольклорности» у разных авторов различна. Вообще проблема национального крайне сложна. Она требует в каждом случае специального исследования, успех которого будет зависеть, на мой взгляд, от конкретности и жизненности принятой методики. В частности, проблема так называемых влияний, неизбежно встающая при изучении творчества молодых композиторов, иначе разрешена быть не может.

¹⁷ Я не касался в данной статье второй части — рассказа красногвардейца, — в которой слышны интонации солдатской песни-марша, фанфар и т. п., имеющие в цикле, на мой взгляд, локальное значение.

¹⁸ Барток Б. О значении народной музыки. — «Сов. музыка», 1965, № 2.

Остановимся для примера на творческом облике Валерия Гаврилина, автора уже популярного в различных аудиториях вокального цикла «Русская тетрадь»². Постараемся проанализировать национальные истоки этой музыки. Как определить, в чем именно заключается ее «русскость», столь явственно ощущаемая? Как перевести наши ощущения, говоря словами Одоевского, на «технический язык»?

Я убежден, что, пытаясь ответить на подобные вопросы, надо прежде всего исходить из жизни, то есть уяснить себе творческую биографию композитора, возникающие на его пути жизненные впечатления, встречи и, следовательно, идеи, мысли, ассоциации, темы; необходимо понять индивидуальность художника, воссоздающего действительность, отбирающего из нее (сознательно или неосознанно) наиболее близкое своему видению мира.

Что с этой точки зрения могло привести Гаврилина к созданию «Русской тетради» — произведения, которое может стать началом яркого творческого пути талантливого композитора, может быть, — одним из первых подступов к опере, но которое и само явилось серьезным итогом устремлений молодого автора? Это сочинение отражает мироощущение Гаврилина, его человеческий облик, его музыкальную организацию, своеобразно «переварившую» очень и очень многие влияния.

На формирующегося музыканта оказывает воздействие почти все яркое, с чем он сталкивается в жизни и искусстве. Все резонирует в нем, но лишь наиболее близкое со временем «впитывается в кровь». В данном конкретном случае надо говорить, по-видимому, о сочетании непосредственной эмоциональности с глубокой вдумчивостью, с тяготением к оригинальным теоретическим построениям. Не случайно Гаврилин окончил консерваторию и как композитор, и как музыковед. И разумеется, не случайно из всех музыковедческих дисциплин избранницей его оказалась фольклористика.

Мне неоднократно доводилось беседовать с Валерием, который рассказывал о своей жизни, о своих симпатиях и антипатиях в искусстве прошлом и современном. Конечно, такие беседы — дело сугубо личное. На них нельзя строить «глубокомысленные» научные выводы. И все-таки впечатлениями от некоторых из них я хочу сейчас поделиться с читателями.

Гаврилин родился в вологодской деревне. Здесь прошло его детство. Ему повезло: вокруг него оказались люди богатой и щедрой души. Он полюбил их склад ума, их речь, искусство. С особой нежностью Валерий вспоминает часто бывавшую в их доме немолодую односельчанку. Вспоминает, как певуче рас-

² Цикл написан в 1964 году. Описание его общей драматургии, а также сведения об авторе см.: Сохор А. Две «тетради» В. Гаврилина. — «Сов. музыка», 1965, № 11.

сказывала она чудесные сказки, как пела мелодичные песни. И эти воспоминания до сих пор живут в нем незаменимым душевным сокровищем, к ним возвращается он часто...

Впечатления детства имели для будущего автора «Русской тетради» огромное значение — и нравственное и художественное. Он навсегда сохранил любовь к простому человеку, к его жизни и *через родство с ним сроднился с русской песней*. Да, именно так: песня пленила его красотой выраженной в ней души и лишь потом уже — красотой звуков. Поэтому так органично и сильно развилось в нем острое чувство русской речевой и песенной интонации — первоосновы национального стиля.

...Музыкальную школу-десятилетку и консерваторию Валерий окончил в Ленинграде. Здесь он с жадностью окунулся в новый для него мир классической и современной музыки. Навсегда покорило его великое искусство Баха, Моцарта, Вивальди, Шуберта, Брамса, Мусоргского, Чайковского, Малера, Прокофьева, Орфа.

Но не одна музыка формирует облик композитора — влияет на него и хорошая музыковедческая литература. Так, большой след оставили в душе Гаврилина письма Г. Малера, книга А. Швейцера о Бахе, «Я — композитор» А. Онеггера и другие. Постепенно определялись художественные вкусы молодого автора и в области поэзии: его любимыми поэтами стали Пушкин, Гейне, Некрасов, Маяковский.

Сквозь все впечатления и влияния пробивало дорогу собственное творческое кредо. Сначала оно проявлялось в отборе. С годами отбор становился сознательнее, строже, целенаправленнее. И в то же время — ассоциативнее, глубже. Вот, например, Чайковский. Может быть, одно в нем особенно потрясло Гаврилина — это умение в певучей, прекрасной мелодии оставаться внутренне динамичным, напряженным, способность адресоваться к самым сокровенным струнам человеческого сердца.

Или другой пример — книга Швейцера. Эстетика Баха, «поэта-музыканта», связь поэзии и музыки, слова и звука, понятие программности — все это оказалось созвучным творческим тяготениям Гаврилина. Я думаю, он с радостью подписался бы под словами автора книги: «Искусство есть передача эстетической ассоциации идей. Чем более многообразно и интенсивно передает художник в своем произведении сознательные и бессознательные представления и идеи, тем сильнее его воздействие. Тогда он увлекает за собой людей в живом, полном фантазии восприятии, которое мы называем искусством, в отличие от обычного слушания, видения и переживания»³.

Примерно теми же словами обрисовывал Валерий смысл «Русской тетради». Он говорил, что она написана не просто на слова народных песен, а в связи с их *подтекстом*, с их богатой

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 329.

ассоциативной образностью. Ведь и сами народные песни, особенно лирические, основаны на поэтике символических образов и представлений!...⁴

В музыке Баха (так же как и у Вивальди, Гайдна и других мастеров прошлого) Гаврилина привлекает явная связь с бытовой песней и танцем. Он с восторгом внимает искрящейся народности их языка и видит в ней для себя образец.

А творчество и книга Онеггера? Особенно задела Гаврилина за живое его рассуждения о двух видах новаторства.

Да, действительно, «новых слов не существует больше: все средства применялись уже много раз, но их можно комбинировать по-новому»⁵.

Молодой композитор понимает, что и в разрешении наиболее острой проблемы развития в музыке народных интонаций есть два пути (не считая пассивного цитатничества, ныне уже не удовлетворяющего нас). Либо их модернизация, «введение» в ультрасовременные технические системы, включая серийную; либо подлинно новаторское претворение: свободное «перекombинирование» в соответствии с новыми образно-ассоциативными задачами при сохранении общей правды музыкальной речи (в духе Мусоргского, Чайковского, Шуберта, Малера).

Для реализации своих творческих замыслов Гаврилин не нуждается в резкой модернизации народной песни. Она волнует его как одно из ярчайших проявлений мышления народа. И он стремится *воссоздать* песню так, чтобы музыка потрясала человека, будила в нем *человеческое*, выводила его из состояния обыденности, воспитывала его и в то же время оставалась простой, понятной и увлекательной по форме. Таков эстетический идеал Гаврилина.

Среди музыкантов XX века все больше его внимание привлекает К. Орф. К его опыту он обращается часто, ибо многое в музыке композитора близко молодому автору. Прежде всего подлинно новаторская современная простота в воссоздании черт народной песенности.

А. Сохор в своей статье упоминал о связи «Русской тетради» с творчеством Г. Свиридова. Мне хочется уточнить эту мысль. Действительно, пройти «мимо Свиридова» трудно, особенно в области вокальной музыки. Не прошел и Гаврилин, хотя так получилось, что ко времени написания «Русской тетради» он знал немногие его сочинения. Однако (и это очень важно!) образная глубина и захватывающая эмоциональность классически законченных по форме *картин*, столь ярких в творчестве

⁴ В своей дипломной работе «Народно-песенные истоки в творчестве В. П. Соловьева-Седого» Гаврилин писал об ассоциативных связях как об особом глубинном явлении произведений искусства, в которых современное содержание как бы подтверждается «компетентностью» прошедших через десятилетия и века интонаций.

⁵ Онеггер А. Я — композитор. Л., 1963, с. 147—148.

Свиридова, не так увлекает Гаврилина, как дальнейшая разработка внутренне конфликтного состояния.

Наконец, еще об одном композиторе необходимо сказать отдельно. Гаврилин преклоняется перед ним с восхищением влюбленного ученика. Этот композитор — Шуберт. Не устает учиться у него Валерий, и поклонение ему сказало в его «Немецкой тетради». В ней много шубертовского, но звучит она очень порусски, а местами даже прямо «по-фольклорному»! Вспомните хотя бы «Разговор в Падериборнской степи»: пастушеская свирель слышится в мелодической попевке, наиболее характерной для наших старинных песен периода летних трудовых работ⁶:



Я думаю, что Валерий сознательно использовал эту интонацию: ведь как фольклорист он не мог не знать ее!

Поразительно, что Шуберт, как никто другой, способствовал углубленному обращению Гаврилина к русской народной песне. Это не парадокс, хотя ощутить это легче, чем сформулировать. Шуберт как олицетворение душевной чистоты и красоты, с его тяготением к песенному мелодизму, с его «почерком», ясным, почти детским, и русская песня — вот два важнейших истока музыкального мышления и языка вокальных циклов Гаврилина. (Мне памятна одна беседа с моим университетским профессором, выдающимся фольклористом современности Владимиром Яковлевичем Проппом. Узнав о моей любви к Шуберту, он задумчиво сказал: «Вот еще почему вы любите русскую песню...» А на пюпитре пианино самого Владимира Яковлевича стояли ноты сонат Шуберта.)

Русская песня была первой музыкой, которую узнал Валерий. В консерваторские годы он снова встретился с нею, но уже музыкантом со значительным багажом знаний в области теории и истории. Любовь к фольклору обогатила его восприятие классики. И наоборот, любовь к классике обогатила восприятие фольклора.

Наконец, пришли и заветные экспедиции по записи образцов народного творчества, участником которых Гаврилин стал еще в студенческие годы. Эти встречи музыканта с деревенской песней обновили давние детские впечатления и в конечном счете определили основное направление творчества молодого автора. Русская песня привела Гаврилина к «Русской тетради».

⁶ Для сравнения с народными напевами, основанными на этом звуко-ряде, отсылаю читателя к материалам статьи Ф. Рубцова «Смысловое значение кадансов в календарных напевах» (сб. Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1. Л., 1962, с. 143 и след.).

В фольклорных экспедициях Валерий участвовал неоднократно. Во время этих поездок он работает самозабвенно — и как фольклорист и как композитор. В 1965 году мне довелось быть вместе с ним на родине Мусоргского, в Торопецком районе Калининской области, где я видел, как внимательно беседует он с певцами, расспрашивает их о жизни, вслушивается в речь, записывает тут же не одни лишь напевы, но и полюбившиеся выражения, тексты, а потом аккуратно и тщательно переписывает все начисто в отдельную нотную тетрадь. Его волнуют не только образы песен, но и образы живых людей, которые он стремится воссоздать в своем творчестве. Не удивительно, что Валерию мало дает прослушивание магнитофонной записи. Для того чтобы песня вошла в его собственный душевный мир, он должен за ней увидеть человека, понять его жизнь, мысли, строй речи. Должен увидеть и услышать все сам.

Гаврилин изучает не только старинную, но и современную народную песню. Мелодии и тексты поздних крестьянских романсов, включая и так называемые «жесткие романсы», с одной стороны, с другой — частушечные напевы (особенно «страдания») — предмет его особо пристального внимания, ибо эти пласты фольклора представляют собой новую стилистическую струю, более откровенно эмоциональную и потому более современную, сближающую культуру деревни с городской культурой.

Интересуется Гаврилин и городским фольклором. Для этого, естественно, ему не приходится ездить в экспедиции: «гитарные песенки» звучат вокруг нас — на улицах, на вечеринках, на загородных прогулках... Молодежь поет про себя, про свои мечты, про свои идеалы, поет по-своему и подчас очень выразительно, и Гаврилин пытается проникнуть в секрет этой выразительности.

И все же эталоном мудрости, чистоты и художественной силы по-прежнему остается для него старая крестьянская песня. Он влюблен в нее так же, как в русскую речь. Он с удовольствием подхватил мысль К. Чуковского из книги «Живой как жизнь» и написал в своей дипломной работе такие горячие слова «о...немеркнущей красоте, неувядаемом родном аромате русской крестьянской интонации, сила самобытности которой так велика, что обернет в „русскую веру“ любое наинпортнейшее мелодическое образование. И в этом смысле русский музыкальный язык не уступает русскому разговорному языку, который, по словам Чуковского, „...так своенравен, силен и неутомим в своем творчестве, что любое чужеродное слово повернет на свой лад, оснастит своими собственными гениально-экспрессивными приставками, окончаниями, суффиксами, подчинит своим вкусам, а порою и прихотям”⁷».

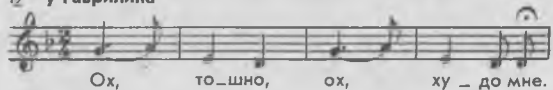
⁷ Чуковский К. Живой как жизнь. М., 1962, с. 51.

Хочется привести еще одно высказывание из дипломной работы Гаврилина: «Крестьянская песня строга в использовании звуков, но зато в каждом из них имеется цветной фонарик; и от того, какой из них будет зажжен, на каком из звуков-фонариков будет поставлен смысловой акцент, зависит окраска всей музыкально-эмоциональной россыпи, ладовый смысл которой может меняться с каждым новым словом текста, подобно тому, как в калейдоскопе изменение положения одного цветного стеклышка меняет характер всего рисунка».

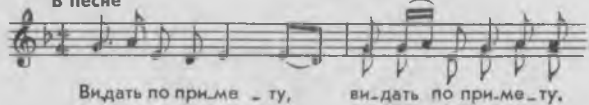
Разговор о «Русской тетради» мне кажется уместным начать с перелистывания ее, отмечая переклички с русской песней. Подчеркиваю — именно переклички, иногда совпадения, но не заимствования. Можно сказать с уверенностью, что приводимые ниже конкретные песенные мелодии, за единичными исключениями, были неизвестны Гаврилину. Сходство с ними его музыки является поэтому *типологическим*: такого типа интонационное мышление, как видно, глубоко свойственно самому композитору.

В первой же части цикла («Над рекой стоит калина») песенно звучат центральные слова: «Ох, тошно, ох, худо мне!» Сравните⁸:

2 у Гаврилина

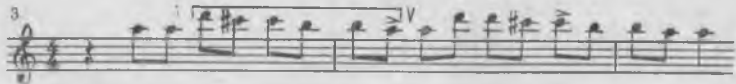


В песне



Основная мелодия второй части («Страдальная») с ее большими интервальными скачками разительно напоминает некоторые частушки, в частности себежский напев, записанный на Псковщине экспедицией Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР в 1965 году, уже после написания «Русской тетради».

Интересны истоки второй мелодии этой части, появляющейся в аккомпанементе:

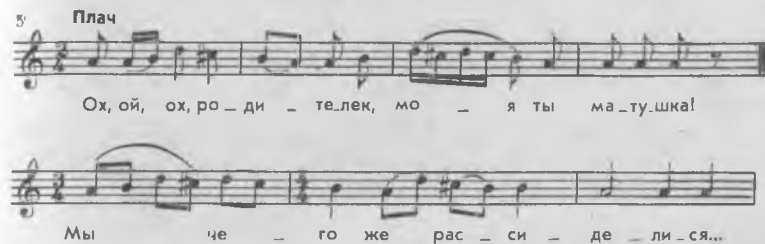


⁸ В примере 2 использована песня № 88 из сб. Русские народные песни Красноярского края, вып. 2. М., 1962 (в дальнейшем — Красноярский, II).

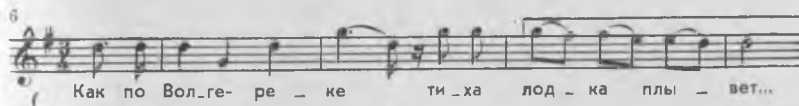
Она напоминает частушечные интонации⁹:



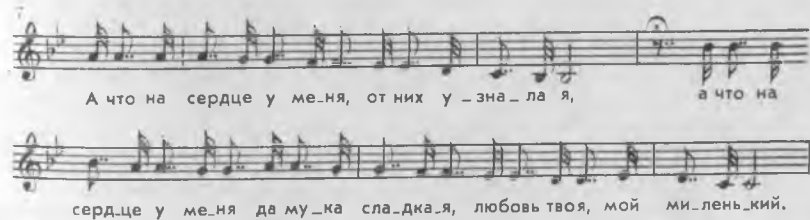
В то же время чем-то близка напевам и похоронных плачей, бытующих в Ленинградской области¹⁰:



Есть в этом напеве (пример 3) и общие черты с ленинградскими вариантами лирических песен. Например¹¹:



С мелодикой народных частушек-страданий перекликается и музыка третьей части цикла (тоже «Страдальная») в следующем фрагменте:

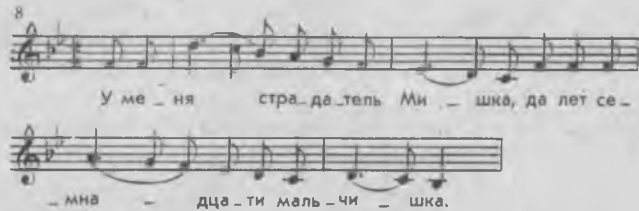


⁹ № 107 из сб. Ф. Рубцова «Народные песни Ленинградской области». М., 1958 (в дальнейшем — Рубцов).

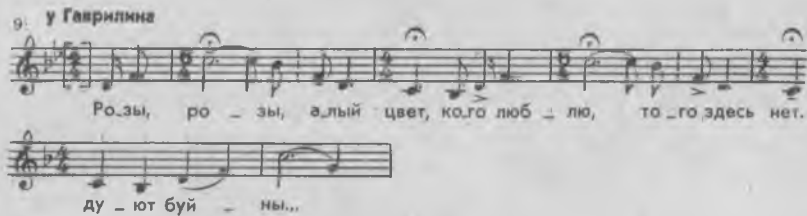
¹⁰ Первый взят из неопубликованных записей студентов Ленинградской консерватории, второй — Рубцов, № 70.

¹¹ Коукаль В. Ф. Музыкальный фольклор Тихвинского и Волховского районов Ленинградской области (материалы экспедиции 1944 года). Рукопись. Хранится в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (в дальнейшем — Коукаль).

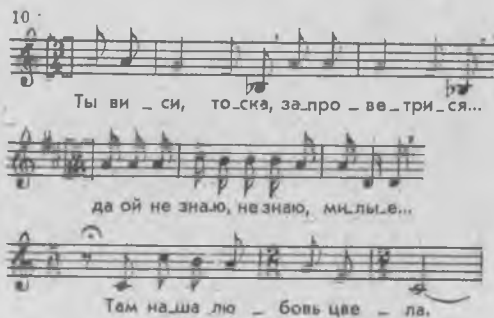
Присущая страданиям эмоциональная открытость подчеркивается у Гаврилина пунктирным ритмом, словно утрирующим выразительность каждого звука¹². Вот подлинные образцы¹³:



Характерно, что даже речитативные ходы получают в этой части «песенное значение», например, такой ход¹⁴ (ср. с песней):



В четвертой части («Зима») появляется мелодическая попевка, которая затем дважды встретится в цикле. Восемь раз подряд повторяется этот оборот, обретая характер заклития. А в седьмой части (снова «страдания») он звучит совсем иначе — в страстной речитации солистки, с типичным русским пятидольником в основе. Наконец, в заключении цикла мы слышим ту же попевку в виде плавной мелодической фразы, лишенной страстной трепетности и силы, безвольно ниспадающей к конечному устою:

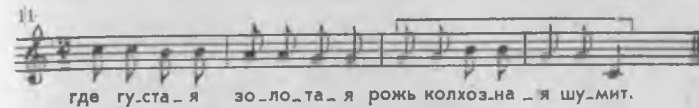


¹² Квинтовое удвоение в аккомпанементе при последующем проведении темы, еще более «утрирующее» ее, также коренится в народной манере интонирования.

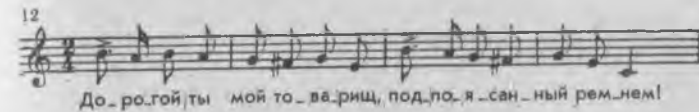
¹³ Цит. по сб.: Русский фольклор, вып. 10. М.—Л., 1965, с. 279.

¹⁴ Песня из сб. А. Рудневой «Народные песни Курской области». М., 1957, с. 42 (вторая строка примера).

Аналогичный мелодический оборот содержат многие русские частушки. Сравните¹⁵:



Сходный напев слышал я в 1959 году в Пышугском районе Костромской области:

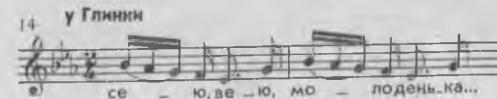


Та же интонация есть и в песне В. Соловьева-Седого «Поет гармонь за Вологдой».

В середине четвертой части, перед кульминацией, звучит в партии солистки спокойный квинтовый оборот, и звучит очень по-русски, напоминая и народные песни¹⁶, и глинкинского «Ивана Сусанина»:



Основная интонация пятой части («Сею-вею») крайне неприязнительна:



Такие попевки очень распространены в русских песнях разных жанров. Например, в сибирской «вечероночной»¹⁷ или в известной шуточной¹⁸:

¹⁵ Песня № 96 из сб. В. Захарова «Сто русских народных песен». М., 1958 (в дальнейшем — Захаров).

¹⁶ В частности, песню из сб. Б. Смирнова «Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. Глинки». М., 1961, с. 32 (в дальнейшем — Смирнов).

¹⁷ Красноярский, II, № 34.

¹⁸ Коукаль, № 30. Ср. также разительный по сходству пример в сб. И. Некрасова «50 песен русского народа». СПб., 1901, № 44 («При долине куст калины»).

15 В песне



Ве_чо — р де_вки, ве_чо — р де_вки...

В песне



Пошел козел за лы_ком, ко_за за о_ре_хам, ко_за за ка_ле_ним.

Между прочим, сходный оборот лежит в основе песни «Кот матрос» из «Детской» Мусоргского.

Середина пятой части («А я красивая така, приедут завтра ямщики») интонационно родственна залихватским ямщицким, солдатским песням. Например, «Зародила молода дивчина казакова сына» (украинская), «Сашенька милая»¹⁹ и другие.

Весь заключительный речитатив этой части также основан на народно-песенных интонациях:

16 у Гаврилина



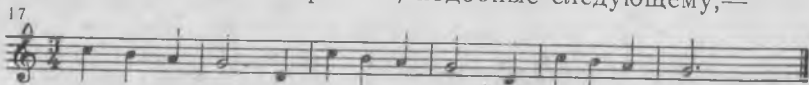
да за_чем по_ле чи_сто — е...

В песне



Вы ска_жи — те_ка, гу_сли мо_и...

Песенными интонациями пронизано и заключение развернутой седьмой части. Построения, подобные следующему,—



Нет, мой лю_би_мый, нет, мой хо_ро_ший, нет, до_ро_гой...

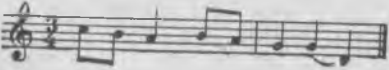
встречаются и в народных обрядовых заклинаниях (весенних, свадебных), и в страданиях, и в песнях городского происхождения. Приведу для сравнения два напева²⁰:

18а Свадебная



Кла_ня_ла_ся да ви_шен_ка, кла_ня_ла_ся...

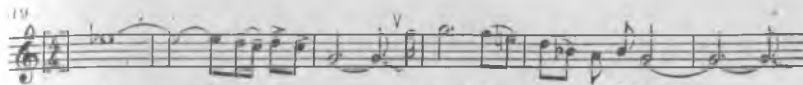
18б



¹⁹ Рубцов, № 94, ср. там же № 56. В примере № 16 цитируется Рубцов, № 41.

²⁰ Первый — из моих неопубликованных записей в Невельском районе Псковской области (свадебная), вторая — Смирнов, № 1 (смоленские страдания).

Финальное «причитание» этой части все выдержано в духе русских лирических песен с характерными нисходящими попевками и глиссандирующими выдохами в конце фраз, обычными для крестьянского исполнительства:



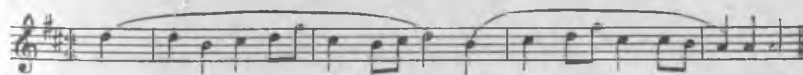
о — не о' и я дев_чо_ноч(и)_ка...

Отмечу здесь же типичные песенные кадансы и своеобразные дорийские обороты²¹. Знаменательно, что родственную по напеву и поэтическому смыслу песню Гаврилин слышал в 1962 году в экспедиции по Ленинградской области. Это песня о горькой участи девушки, которую покинул милый (публикуется впервые):



Соло_вей — юш_ко пре_ми_лой, све_се_ли в го_ре_меня...

В цикле есть и другой пример замечательного «впитывания» молодым автором конкретного, услышанного им песенного образца. Я имею в виду нежный мелодичный подголосок, сопровождающий синкопированный вокальный рисунок в начале седьмой части:



Эта мелодия — не что иное, как прямой отзвук псковских лирических страданий, записанных композитором в одной из экспедиций.

Наконец, в последней части («В прекраснейшем месяце мае») тоже звучит русская песенная речь, и не только в вокальной партии, но и в фортепианных интерлюдиях. Сравните, например, вот эту фразу — реминисценцию ныне потухших, а когда-то залихватских интонаций («А я красивая така» в пятой части) — с известной песней «Степь Моздокская»²²:

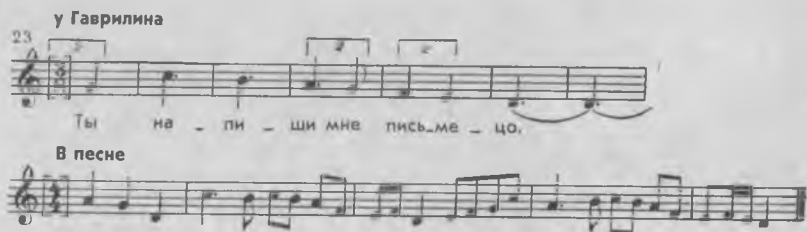
²¹ Рубцов, № 35; Красноярский, II, № 71, и т. п.

²² Захаров, № 84.



Любопытно, что в восьмой части все основные мелодические образы цикла проходят перед нами в каком-то «поверженном», сникнутом виде: все погасло, речь становится бесстрастной, мертвенной, и это достигается не только манерой пения («без вибрации», «мертвым голосом»), но и интонационными преобразованиями.

И наконец, самая последняя музыкальная фраза цикла также глубоко родственна крестьянской песенности; в ней героиня прощается с жизнью²³:



Здесь приведены далеко не все явные параллели «Русской тетради» с нашей народной песней, но, думаю, и их достаточно для того, чтобы сделать некоторые общие выводы.

Начну с очевидного. В «Русской тетради» не процитирован ни один фольклорный напев! И в то же время весь ее музыкальный язык буквально пропитан национально-русскими интонациями — как песенными, так и речевыми. Это свидетельствует о глубоко постижении Гаврилиным музыкальной речи народа, об умении свободно и талантливо изъясняться в искусстве, не копируя, а претворяя эту речь. Народная музыка становится действительно основой индивидуального композиторского творчества, служит новым замыслам. При этом нетрудно заметить, что у Гаврилина много «точек интонационных пересечений» с образцами фольклора Ленинградской области (в частности, из сборника Рубцова). Это не случайно. Стиль, условно говоря, ленинградской песенности особенно близок композитору — видимо, прежде всего своим тяготением к го-

²³ Провожу песню из дипломной работы Гаврилина; видимо, это мелодия из его собственных псковских записей

родской культуре. Вообще он острее чувствует богатый песенный быт современной деревни, нежели местами сохранившиеся архаичные напевы. И потому предпочитает не модернизировать старый фольклор, а использовать по преимуществу фольклор новый.

В этой связи интересно напомнить, что в своей музыковедческой дипломной работе Гаврилин выдвигает своеобразное понятие «двуединого стиля» современной народной (и частично профессиональной) песенности. Подобный стиль сложился благодаря взаимопроникновению городской и крестьянской культур, благодаря творческому синтезу их наиболее жизненных элементов. Такой синтез — закономерный и знаменательный процесс нашего времени, обуславливающий особенности многих жанров.

Далее. Гаврилин не берет крестьянскую песню в целом, ибо она звучала бы слишком спокойно и обыденно как для его замысла, так и для современного слушателя. Композитор использует лишь отдельные интонационные зерна, необходимые ему для «музыкализации» подлинно фольклорных текстов. Оригинальность «Русской тетради», таким образом, заключена не в ее «строительном материале» — он, как мы видели, прост и во многих случаях фольклорно окрашен, — а в своеобразной и драматургически оправданной компоновке этого материала. Другими словами, национальное выражается здесь в формах сугубо индивидуальных. Такой метод сулит, на мой взгляд, большие победы композиторам и, что важно, не препятствует так называемой современности музыкального языка.

В своей музыке Гаврилин избегает пресловутой «динамизации» традиционных жанров (припевки, плачи, лирические песни), как и отдельных интонаций. Вместо этого слушателю предлагается свободное прочтение народной поэтической речи в яркой мелодической форме²⁴. Что же в результате?

Героиня цикла — деревенская женщина, историю трагической любви этой женщины раскрывает музыка, написанная как бы от ее имени. Это она поет страдания и плачи, частушки и лирические песни, хороводные и плясовые напевы. Она говорит с нами на языке почти всех народно-песенных жанров, благодаря чему создается жизненно полнокровный народный образ. Именно образ — в этом-то и заключается суть метода Гаврилина, человека, признающего: «Когда я пишу, я представляю людей, картины».

²⁴ По справедливой мысли чешского музыковеда Я. Иранека, «можно пассивно, механически заимствовать тему, мотив, но нельзя так же пассивно заимствовать интонацию. Конечно, ее можно скопировать, но и при этом ее надо активно воспроизвести, переинтонировать (курсив мой.—И. З.), так как интонация всегда остается живым процессом» (Иранек Я. Некоторые основные проблемы марксистского музыкознания в свете теории интонации Асафьева.— В сб.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965, с. 85—86).

Молодой автор владеет секретом оригинальной *концентрации* средств, умеет показывать материал с разных сторон. Например, лирическим интонациям он придает характер причитания (заключение седьмой части). Другой интересный пример — приведенная выше мелодия второй части (в мажорном квартетном тетра хорде *ля — си — до-диез — ре*). Не случайно аналогичная попевка встречается и в частушках, и в лирических мелодиях, и в плачах. Ее интонационно-образная емкость помогает Гаврилину воссоздать сложное душевное состояние героини, в музыке которой за простенькой формой беззаботной частушки скрывается и красивая песенная душа, и слезы горестного плача. Эта интонация — замечательная находка композитора.

Знаменательно также следующее. При известном «пристрастии» Гаврилина к «жестоким романсам» он очень осторожно пользуется их музыкально-выразительными средствами, даже когда прямо обращается к соответствующим текстам (как, например, в финале цикла). Пожалуй, только в подчеркивании некоей обнаженной примитивности интонационных формул сказывается иногда эта романсовая «жестокость» («Домой возвратилась с прогулки...» из «Зимы») ²⁵.

Конечно, национальные истоки и приметы «Русской тетради» не ограничиваются русской народной (крестьянской и городской) песней — они шире. В частности, трудно пройти мимо большой роли в цикле такого характерного образа, как выраженный различными музыкальными средствами *колокольный звон*. Колокол звучит почти в каждой части цикла и везде по-разному — то тихим колокольчиком (в финале), то жутким набатом (в кульминации «Зимы»), то беспощадным вдалбливанием (в одной из кульминаций седьмой части, на словах: «Еще подруженька мне рассказала, что ты давно на другую глядишь»). Звон колоколов преследует героиню, врывается в ее душевное состояние; колоколом бьется сердце женщины, переполненное любовной мукой...

И еще одно. Что бы ни воплощал Гаврилин, какие бы образы ни рисовались ему, он неизменно стремится к утверждению *позитивного этического и эстетического идеала*, к утверждению той чистоты душевной, стойкости нравственной, которыми сильно было и всегда сильно будет народное искусство...

²⁵ Этот отрывок не имеет прямых аналогов в русском музыкальном фольклоре, но интонационно связан с целой группой народных напевов. Здесь обобщенно претворены признаки, характерные для многих песен позднего происхождения, по стилю городских. То ли по ритму, то ли по интонационным контурам вспоминаются, скажем, «Славное море, священный Байкал», «Варяг», «Узник», «Смело, друзья, не теряйте», «Раскинулось море широко», «Крутится, вертится шар голубой», «Много песен слышал я в родной стороне» и т. п.

Ограничиваясь сказанным, хочу в заключение отметить большие трудности анализа национальных истоков современной музыки (затронутая проблема рассмотрена здесь неполно: в частности, опущены особенности гармонической трактовки народных напевов, и др., но это должно составить предмет специального исследования). Приходится экспериментировать, подчас идти вслепую, ибо методика таких анализов до сих пор не выработана. Может быть, конкретные этюды вроде предложенного способны внести скромный вклад в эту важную для советского музыковедения область.

1966 г.

О МУЗЫКЕ «ЯРОСЛАВНЫ» Б. ТИЩЕНКО

(Из наблюдений фольклориста)

Я решил писать о «Ярославне», когда понял, что фольклористу эта музыка раскроется, пожалуй, больше (или, во всяком случае, большим числом сторон), чем музыковеду, знакомому лишь с традициями письменной музыкальной культуры. Дело в том, что Б. И. Тищенко относится к тем современным композиторам, которые ориентируются не только на письменные музыкальные традиции, как бы широко их ни понимать. Со студенческих лет композитор серьезно прислушивается к фольклору и неоднократно высказывает о нем суждения незаурядной глубины. Напомню хотя бы известное по его интервью на радио удачное противопоставление композиторского «рисования по клеточкам» и отсутствия «графической» предубежденности у народных певцов, а также характеристику старинного русского фольклора из статьи «Кое-что о фольклоре» (газета Ленинградской консерватории «Музыкальные кадры», 1959, 8 октября): «Этическая чистота, ладовая свежесть и абсолютная раскрепощенность от городских прямолинейных форм делают каждую такую песню саму по себе шедевром. Слушая ее в оригинале, получаешь наслаждение, не задумываясь о том, что эту песню можно как-то переделать или „обработать“. Нет, обрабатывать ее нельзя... каждая такая песня до некоторой степени „вещь в себе“».

Показательно, что композитор отмечает в фольклоре именно те качества, которые стали для него самого существеннейшими в творчестве: этическая значительность, поиски ладо-интонационной свежести и содержательности, стремление уйти от канонов прямолинейного мышления к раскрепощенной музыкальной форме. В расширенном (и еще не опубликованном) варианте упомянутой консерваторской статьи Тищенко формулирует: «Мера одаренности — это мера серьезности (не напускной, а жизненно необходимой) в отношении

к своему музыкальному миру». Формулировка оригинальная и хорошо продуманная, концептуальная и, я бы сказал, ответственная. И композитор отвечает на нее всем своим творчеством.

Обращаясь к музыке балета «Ярославна», мне бы хотелось поставить несколько принципиальных и более общих вопросов анализа, к которым эта музыка, с моей точки зрения, буквально взывает. И прежде всего, что значит употребленное мною слово «раскроется» по отношению к музыке.

Раскрытие музыки специалисту — акт менее всего механический и вовсе не покрываемый пресловутой поверкой «алгеброй гармонии». Оно является результатом анализа, требующего от музыковеда истинного вдохновения — такого вдохновения мысли, которое доходит временами до иллюзии сотворчества. Подлинное же творчество — это всегда открытие, пусть небольшое, но открытие чего-либо нового, то есть того, что было недоступно человеку вне вдохновения. Так, сотворчество может выступать в форме более или менее целостного воссоздания основных ассоциативных комплексов композитора, причем то, что у композитора могло быть подсознательным, здесь, в этом, так сказать, *сотворческом анализе*, становится сознательной гипотезой музыковеда. Почти все, о чем пойдет ниже речь, не лежит на поверхности и не открывается *взгляду*: лишь интонационный (в асафьевском смысле) анализ оказывается красноречивым, обогащающим слушабельское восприятие музыки и в то же время не ограничивающимся описательностью. Воссоздаваемые ниже ассоциативные комплексы порождены именно интонациями, мощно интегрирующими в себе различное содержание, вскрыть которое и составляет нашу задачу.

Мне придется ограничиться здесь проблемой так называемых истоков музыкального языка, не касаясь важнейшего вопроса о специфике музыкальной драматургии балета, не анализируя отдельно его музыкальную композицию, в которой, на мой взгляд, проявляется идейная зрелость композитора. Однако и выяснение истоков языка какого-либо значительного произведения искусства — задача отнюдь не формальная и отнюдь не частная для глубокого понимания сущности данного произведения. Я считаю, что эта задача смыкается с более общей и крайне принципиальной проблемой раскрытия внутреннего мира художественного произведения и его соотношения с реальной действительностью. Хотя бесспорно, что большой художник творит свой собственный мир, судить который должно по законам, им же созданным, это не равнозначно абсолютной автономности художественного мира, его независимости от мира реального. Как бы ни были переиначены приметы действительности в художественных реалиях, они по-своему продолжают жить в художественном мире, ибо плодоносят.

Более того, характер таких «переиначиваний» (в музыке — переинтонирований), вскрываемый анализом, подводит нас к познанию глубинного смысла данного произведения. Очевидно, что этот смысл может быть не явно выраженным, а в чем-то и подсознательным: даже обладающие сильным интеллектом художники никогда не опираются в творчестве только на один интеллект. Тем более важно вскрыть аналитически те элементы художественного стиля, в которых художник «проговаривается» невольно. Сколько бы ни самоконтролировал композитор свою работу, он все равно не в состоянии охватить и осознать все, и где-то непременно срабатывает бессознательный инстинкт. Я убежден, что такой инстинкт в известном смысле спасает автора, особенно рационального, ибо всегда идет от естества, от стереотипов сознания и подсознания, сближающего художника с живой действительностью его времени и, что не менее важно, с «художественной действительностью»¹. Проникновение во внутренний мир художественного произведения невозможно вне принципиального выхода за его композиционно очерченные рамки, но прежде всего по обозначенным в нем интонационным «линиям», составляющим своего рода диахронический контекст, — выхода в соответствующую художественную действительность. Мы ищем в музыкальном тексте его художественные и социальные контексты, постоянно преодолевая творчески скрытые от нас в нем пути от текста к контекстам и обратно. Но мало определить крайние точки этих путей, сопоставляя, например, отдельные интонации композитора и фольклора: важно провидеть природу их отношений, что невозможно сделать, не коснувшись психологии творчества.

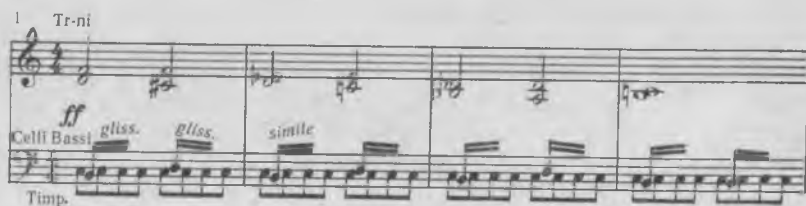
Для меня очевидно, например, что творчество не есть синтез разнородных элементов и не может быть выведено из синтеза неких истоков. Творчество — это скорее очень избирательная интеграция, что станет яснее из нижеследующего анализа.

Сам Тищенко писал в уже цитированной статье: «...настоящий художник ничего не „использует“, он только видит поэзию там, где ее не видят другие, и умеет сделать ее заметной всем, впитав в себя, даже, может быть, бессознательно, и сгустив отдельные, только ему заметные „блестки истин“, и превратив их в единую стройную „конструкцию-истину“...» Мне очень нравится это выражение «блестки истины» по отношению к поэзии, открывающейся лишь художнику, то есть творцу законченной концепции-конструкции, несущей собственную поэтическую истину. Это значит, что поиски музыкальных цитат представляются бесплодными и чуждыми природе подлинного

¹ О понятии «художественная действительность» см. подробнее: Бонфельд М. Ш. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки. — В кн.: Критика и музыковедение. Л., 1975, с. 96 и след.

творчества. Необходимо слышать *за нотами* глубинное интонационное содержание. Поэтому так условны понятия «цитаты», «истоки», «использования» и т. п. при выяснении связей композиторской музыки с действительностью, социальной и художественной.

Поиски цитат бессмысленны по двум причинам. Во-первых, цитатность не свойственна музыке Тищенко вообще и «Ярославны» в частности: даже бессознательно попавшие в нее «извне» интонации-«истины» сгущены и преобразованы в полисемантическую конструкцию, своего рода интонационную систему, если воспользоваться терминологией системного подхода. Например, даже звучащий в конце второй битвы фрагмент канонической формулы *Dies irae* (у тромбонов, см. последний четырехтакт цифры 267 клавира) воспроизведен не буквально, а в стиле соответствующей авторской музыки с ее семантикой:



Во-вторых, буквальность повтора, так сказать цитатность, механическая задолженность воспроизведения не свойственны самой народной музыке, что не менее важно. В определенном смысле можно сказать, что увековечивание варианта убивает тип, ибо каждый тип предполагает поливариантность.

Согласно этим двум причинам и следует выработать метод интонационных сопоставлений в русле сопоставлений *типологических*, имея в виду как типологическую переключку композиторских и фольклорных интонаций, так и интонационно-ритмическую вариантность самого фольклора в пределах стилистически определенных «интонационных полей»². Такое своеобразие сопоставлений надо постоянно учитывать. В нем же, между прочим, кроется теоретическое объяснение того факта, что музыковеды иногда не видят параллелей там, где их видят и слышат этномузыковеды, ибо первые по традиции слишком привязаны к нотам, слишком доверяют буквальности соответствий, которая для фольклористики составляет скорее исключение, чем правило. Подобная антибуквальность — следствие типично фольклорной техники музификации, которая порождена особым музыкальным мышлением — мышлением

² См.: Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., 1975, с. 43—48.

динамическими стереотипами синкретической природы (например, не звуками, а попевками; не нотами, а устным исполнительством с его ритмембральным своеобразием). Короче, исследуя фольклорные истоки, нужно сопоставлять не только и не столько конкретные интонационные образования, сколько типы интонирования и типовые формулы, прежде всего ладо-ритмические.

Другая важнейшая методическая оговорка-предпосылка нашего исследования касается специфики композиторской памяти и того, что я бы назвал внутренней творческой эрудицией автора. Следует, по-моему, теоретически осознать тот бесспорный, казалось бы, факт, что для решения сюжета (темы) такой музыкально-образной глубины, такого историко-стилевого ассоциативного богатства требовался автор, обладающий незаурядной музыкально-исторической эрудицией и очевидной склонностью к музыкально-философским обобщениям.

Обо всем этом не очень принято говорить в критике, а жаль: такая ясность высказываний если и не удовлетворяет иных читателей, то не удовлетворяет вполне определенно, а значит, может вызвать содержательную ответную реакцию с обоснованием противоположной точки зрения. Попробую аргументировать свое приятие музыкального решения «Ярославны» в избранном аспекте его рассмотрения.

«Слово» как исследовательская и творчески-художественная тема требует взгляда не только перспективного, но и ретроспективного. Иначе говоря, эта тема освобождает автора от однозначности, невольно направляет мысль вглубь и вширь, и в частности в образное, языковое и этническое богатство той уникальной исторической поры «Слова», заряд которой ощущается в славянской культуре поныне. Всякая узость подхода, а тем более этнических оценок, исходящих из современного уровня развития соответствующих этносов, была бы здесь ущербной и невозможной. Касается это и до удивления богатого подтекста музыки Тищенко.

Я вспоминаю в связи с этим замечательную мысль М. Алпатова: «Все прошлое, а может быть и будущее, образует некое поле творчества, имеющее свои границы и заключающее в себе определенное количество формальных и образных решений, и потому все, что некогда существовало, как бы заключено в пределах этого воображаемого поля... Нередко случается, что художники разных веков и стран, даже не ведая о существовании друг друга, сталкиваются друг с другом, как два шара на одном бильярдном поле»³. М. Алпатов говорил о профессиональном творчестве, но разве не относится то же

³ Алпатов М. О задачах истории искусства в наши дни. — Методологические проблемы современного искусства. Сборник статей, вып. 1. Л., 1975, с. 55.

самое к взаимоотношениям профессионального и народного искусств?! Любопытно, что при этом профессиональное произведение может быть ультрасовременным по языку, а сталкивающееся с ним народное творчество весьма архаичным по происхождению и стилю. Тем не менее параллели стиля современного опуса с архаичными стилями не только правомерны и возможны, но и необходимы, ибо самоочевидны! Между прочим, не свидетельствует ли это об относительности понятия «архаика» и тем более об относительности понятия «современное», если брать их в стилевом отношении и с учетом их непосредственно интонационного восприятия?! Нет архаики там, где композитор слышит «блестки» близких его современности музыкальных мыслей. Интонирование может быть только живым, иначе оно бессодержательно и потому мертво. Живо то, что интонационно для современного слуха, независимо от времени сложения определенных интонационных «истин». Живо то, что музыкально истинно и сегодня,— в прямом или переинтонированном виде.

Чтобы не разбрасываться, я сосредоточусь на анализе одной музыкальной темы, но темы значительной для музыки балета — плаче Ярославны, и прочие фрагменты буду привлекать эпизодически. Однако и при таком суровом ограничении читатель может быть поражен внешней пестротой «источников», на которые будут сделаны отсылки: от Белого моря до Адриатического, от знаменного распева до вологодского похоронного плача, от древней обрядовой ритмоформулы до схемы современного песенного вальса! Что это — всеядность? эклектика? бедность собственных мыслей? результат архивных разысканий композитора? хитроумная мистификация? Ничего подобного! Скажу сразу, что и после такого стилевого аналитического «рентгена» музыка «Ярославны» выступит как очень цельная и стильная в лучшем смысле этого слова (единство стиля и соответствие стиля ведущей идее) и в этой цельности и единстве очень оригинальная: всюду мы ощущаем почерк автора, везде определенный,— ту самую «единую стройную конструкцию-истину», о которой писал когда-то композитор как о своем творческом идеале⁴.

Широта истоков — это богатство образа, богатство языка. Такая широта не вредит цельности, но свидетельствует о силе авторской личности, о зрелости его индивидуального мастерства. Широта истоков (невольных и естественных, объективных и субъективных) — это широта замысла, широта взгляда на объект, и в таком смысле она совпадает с цельностью замысла и цельностью стиля. Все «источники» оказываются

⁴ Замечу при этом, что я совершенно не касаюсь тех больших и малых собственно профессиональных композиторских традиций, которым следует здесь автор.

звеньями одной историко-эстетической цепи: в каждом из них индивидуальный стиль композитора выявляет родственное себе и тем самым родственное в них. И все стянуто в один узел, в одно интонационное открытие. Таким лейтузлом служит вступление балета: в нем сосредоточены важнейшие интонации-зерна, важнейшие из обобщающих интонаций-истин музыки балета — те корпускулы, которые затем волнами идут по партитуре, то конкретизируясь, как в конце сцены «Умиравший», где эта же музыка переходит в плач по убитому (см. цифру 38 клавира), то переходя в обобщение более высокого класса (имею в виду кантиленные мелодии типа плача Ярославны).

В «Ярославне» нет цитат, а все чужое трансформируется, попадая в партитуру, ибо попадает только потому, что не чужое, а свое. В этом видится мне мастерство особого рода: та свобода обращения с различным материалом, та свобода владения разными стилями и умение соединять их в одно неповторимое целое, которое и предполагается у большого мастера-музыканта, автора полотна эпического. Так было в самом «Слове», так было в русском народном эпосе. Мне вспоминается в этой связи воспевание-характеристика музыкальной игры былинного героя:

Тонцы ведет от Киева,
Наигрыши от Царь-града,
Напев от самого Еросолима...

Столь высокими были требования к музыкальной эрудиции культурного героя Древней Руси. Такова культурная традиция, дошедшая с образами фольклора и гениального «Слова» до наших дней, такова культурная эстафета, которая не могла не срезонировать в музыке по «Слову».

Существенно осмыслить, сколь важным оказался для Тищенко программный фактор при создании музыки балета, как бы обобщенно ни воспринимал он своих героев, как бы обобщенно ни «стянул» их характеристики в минимум узловых, типологических состояний-образов. Именно программа не позволила композитору оторваться в своих музыкальных обобщениях от музыкального словаря нашей эпохи с той резкостью, за которой последовал бы всякий отрыв от бытовой интонации, хотя бы подсознательно. Программа, естественно, не позволила композитору, уходя в свой звуковой мир, отгородиться от богатого мира соответствующих ей идей, концепций, художественных традиций. Но, что важно отметить, в самой музыке рождаются ассоциации (и таково коренное свойство музыки как искусства!) — если не в интонации, то в конструкции, если не в звуковысотности, то в ритме, если не в ритме, то в интервалике или музыкальном синтаксисе,— которые, благодаря органическому синтезу самых неожиданных стереотипов, подводят сознание слушателя к этой программе.

Обратимся к партитуре. Ярославна утешает вдову (цифры 51—59), собственно плач Ярославны (цифры 276—283), возвращение Игоря и его славление (цифры 309—315, 317—318) основаны на одинаковой музыке. Вслушаемся в нее и попытаемся понять, что же все-таки в ней интегрировано композитором.

Чем больше вслушиваешься в эту мелодию, тем больше пленяет она своей пластикой, интонационным обаянием и особого рода мягкой «введливостью»: ее хочется повторять неоднократно, в ней есть что-то завораживающее, притягательное. Она как будто чем-то знакома и в то же время радует свежестью оборотов, антимеханистичностью, непрямолинейностью, убеждающей выразительностью интонирования.

Ее начало напоминает вступление (см. до цифры 1 и дальше) и плач по убитому (см. цифры 42—43 и следующие). Как они соотносятся? Что это — плач, который не «собрался» из интонационных осколков до песни, или песня, «расколота» в горе до всхлипывающего и рыдающего плача? Одно очевидно: там, где появляется Ярославна, начинается *песенный* плач, кантиленный. В лучших русских традициях звучит лирическая песня-оплакивание, но просто ли оплакивание? Ведь в конце балета оно оборачивается славлением! Таков древнейший дуализм песен-плачей. Таков полифункционализм и тем самым полисемантизм народного мелоса вообще. Плач-слав-

ление — древний фольклорный и литературный образ. Реализован он у Тищенко и интонационно, и прямым сопоставлением эпизодов (в финале, где плач Ярославны звучит апофеозно!). Этот плач может быть так переосмыслен, ибо он не обрядовый вопль, а именно песня, что и сообщает ему силу обобщения и потенциального переосмысления. Плач оборачивается песней: ведь и в ликовании — боль, и в плаче — ликование-восхваление! Такая амбивалентность лежит в основе народной эстетики и, шире, мировосприятия и мироощущения народа. Поговорка гласит: «На каждую слезинку есть своя смешинка». Если плач не превращается в песню, не является *одновременно* песней, то это односторонний, «будничный», плоский плач, — быт вне искусства, «зряшное» отрицание: смерть, в которой не видно жизни. Для народа же в основе своей всегда не так, и у Тищенко смерть (оплакивание) *побеждается* плачем! Плач *поется*, и поется не для смерти, а для жизни. Плач в себе самом содержит свое отрицание — песню. Поэтому плач Ярославны — песня, и потому в финале балета оплакивание переосмысливается и смыкается со славлением, и происходит это органично, не от музыкальной бедности автора, а от внутреннего богатства его художественных образов, их внутренней диалогичности. Плач как прославление вполне соответствует также поэтике самого «Слова». Столкновение «плач — песня» стало одним из фундаментальных в партитуре «Ярославны» вообще.

Обратим внимание на интонационный состав плача Ярославны и на его композицию в целом.

Интонационный состав и фактура этой мелодии оказываются весьма многоплановыми: тут и скользящие обороты собственно похоронных плачей, и попевки свадебных песен-причетов с их ангемитонными последованиями, и звуковысотная мобильность русских квинтовых лирических песен с микроотклонениями, и словно занотированное глиссандирование инструментальных наигрышей, и фактурно-интонационные реминисценции знаменного распева, и двухголосия южнославянского фольклора... Судите сами⁵:

⁵ См.: Никольские песни, записанные в Никольском районе Вологодской области. Сост. М. Мазо. Л., 1975, с. 33, 24, 57 и др.; Труды МЭК, т. 1. М., 1906, с. 473; записи Тищенко в Ленинградской обл., опублик. в цит. газ. «Муз. кадры», 1959 (плач и песня «Кокушка»); Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Изд. 2-е. Л., 1971, № 86 и 104; неопубликованные записи И. Мациевского в Ленинградской обл. в 1974 г. («игра на дмитровских дудках»); Петровић Р. Народни мелос Вукова Јадра. — В кн.: Београдски универзитет, Анали филолошког факултета, свеска 5, година 1965. Београд, 1966, с. 341 и 342; Рихтман Цв. Народна музика традиција Источне Герцоговине. Сарајево, 1963, отд. отт., с. 79; сб. Народни песни от Ю.-З. България. Пирински край. София, 1967, № 10 (ср. там же № 361).

Сравним

1а Плач Ярославны Вступление Вологодский плач

Ой и словечка молвити...

Ой, я не водой умы - ваю - ся...

Плач по убитому [42] Вологодский плач Рихтман [1963, № 6]

36 Свадебный плач

Ай, ле - бе - душ(и) - ка да бе - ла - я...

[274] Тищенко. Ярославна [277]

3а Свадебный плач (Запись Тищенко)

Мо - ло - да - я, на - белен - на - я, хо - ро - шо ты на - ря -

...жен - на - я да под о - кош - ко по - са - жен - на - я, да...

3г Лирическая песня (Запись Тищенко)

Не ко - куй - ко ты, ко - ку - шеч - ка, ра - не - шень - ко

по - у - тру, не да - вай - ко ты над зо - луш - ки сер - де чуш - ку мо - е - му.

Сравним

3а Вступленно

и т. д.

Игра на Дудках

3а (№ 86)

И ны - не, и при - сно, и во - ве - ки ве - ков

[№ 104]

све - те ти - хий свя - ты...

[№ 99]

спа - се - ни - я на - ше - го ра - ди волло - ти (ти) - ти - ся и т. д.

Прошу не воспринимать эти примеры как образцы буквальных соответствий. Здесь обозначены лишь типичные направления, по которым может двигаться ретроспективный анализ. Замечу также, что ретроспективный анализ несамоцелен: он намечает линии в настоящее и будущее интонационных интеграций композитора. «Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его»⁶.

Сознательные или подсознательные ассоциации с южнославянскими языками и музыкальным фольклором не случайно возникают при восприятии музыки Тищенко. Наши поиски

⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976, с. 492.

древнеславянского стиля, древнеславянских ассоциаций невольно направляются туда, где архаичные стили славянского фольклора в его поразительных контактах с древними соседями славян сохранились поныне в живой народной традиции. Один из ярчайших таких регионов — Балканы. Совпадения в музыке Тищенко с сербским двухголосным пением «на глас» очевидны⁷. Наличие этих совпадений свидетельствует об удивительном феномене композиторской интуитивной «исторической памяти-чутья», которая «подказала» ему поиски погов на магистральной исторической линии развития славянского искусства.

Однако параллели двухголосию Тищенко в плаче Ярославны не ограничиваются южнославянским фольклором: мы находим их и в знаменном распеве, что по-своему не менее знаменательно для исторической семантики «Слова», и в русском фольклоре. Любопытно, что в русском фольклоре подобные образцы встречаются не столько в песенной полифонии, сколько в обрядовом сочетании плача невесты с песней подружек на свадьбе (кстати, это незаурядное по стилю и воздействию сочетание и для науки раскрылось вполне лишь в самое последнее время).

У Тищенко много двухголосия, что соответствует принципиально двухголосной основе ряда русских народных песенных стилей. Но любопытно, что даже в ангемитонных отрезках темы второй голос у Тищенко не вторит, а ужесточает звучание, ибо дает свою линию, — не только как в подголосочной полифонии, а именно как в плаче с хором. Таким образом, перед нами столкновение голосов, родственное фольклору и знаменному распеву, то есть оправданное логикой мелоса, типовыми ходами голосов с их дифференцированной функциональностью. Но стилевая черта вырастает до большого эстетического обобщения: это принципиальная диалогичность⁸. Я слышу в такой фактуре, в таком принципиальном двухголосии символ принципиального же выявления композитором во всей диалектической сложности внутренних противоречий, многозначности⁹. Фактура «Ярославны» чревата переинтонированиями именно по этой же причине. Столкновение всегда готово обернуться противопоставлением и вырасти от внут-

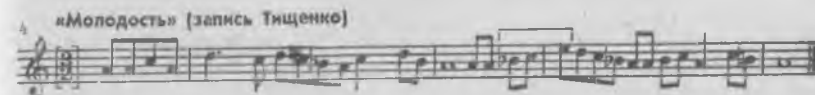
⁷ По мнению сербской исследовательницы Радмилы Петровиц, чьи малоизвестные записи я использую, это пение — строго организованная система, кажущаяся далекой от современной музыки и с трудом нотлируемая.

⁸ И тут я не могу согласиться с критиком «Ярославны», для которого сущность стиля Тищенко заключена в монологичности, несмотря на гетерофонное расслоение голосов («Сов. музыка», 1975, № 4, с. 46).

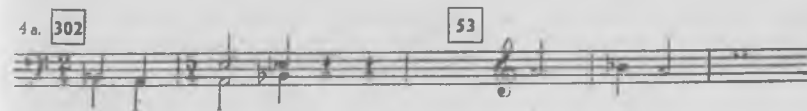
⁹ Между прочим, и в фольклоре «полифония» невесты с хором — это не гетерофония, а сложный, обычно полиритмический и полиладовый контрапункт. Это заведомый конфликт невесты с подружками (или матерью), столкновение мнений, диалог разных «истин», а не «простое» оплакивание или «простое» опевание.

ренного голоса до мощного самоотрицания. (Вспомним, что говорилось выше о плаче.)

Обратим внимание также на «Кокушечку» (пример 3г) — лирическую песню, так полюбившуюся композитору в студенческие годы и, казалось бы, прочно забытую ко времени работы над балетом «Ярославна». Кстати, на мой недавний вопрос композитору об этой песне он ответил, что не помнит ее! Между тем сходство ее с плачем Ярославны глубокое: тут и общие интонации (фригийская терция с подчеркнутой секундой и последующим квинтовым взлетом, ангемитонным распевом его и оригинальным модуляционным сдвигом), и четырехфразовая в целом композиция. А в подголоске к плачу звучат интонации, напоминающие мне другую лирическую песню из тех же записей Тищенко на Алеховщине в Ленинградской области — неопубликованную «Молодость».



Между прочим, родственные интонации слышны в № 30 (побег Игоря), и даже в той же ладотональности «ля»! В своем очерке композитор обратил особое внимание именно на тритоновый ход к квинте лада от фригийской секунды; этот ход оказался излюбленным и в «Ярославне» (см. также цифру 53 в плаче Ярославны — начало второго проведения).



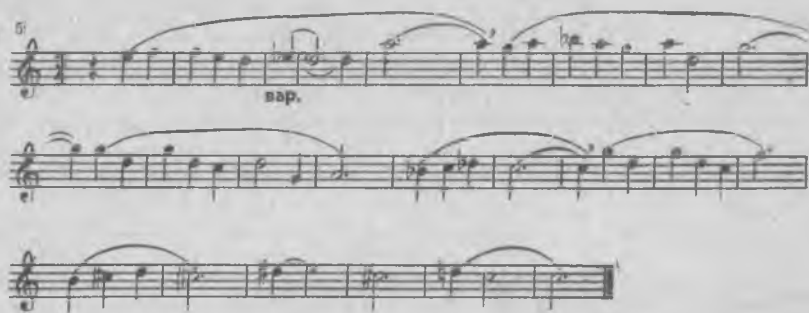
Воистину, человеческая память — феномен многомерный. Б. Тищенко, например, не помнит (своей обыденной, долговременной и оперативной памятью) свою запись «Кокушечки», но Тищенко как автор «Ярославны» в процессе творчества коснулся таких разных глубин своей музыкальной памяти, что в ней вспыхивали, озарялись и притягивались друг к другу самые неожиданные на первый взгляд и до того не высвечиваемые им сочетания интонационных миров!¹⁰ Сила и цельность основной порождающей модели балета переборорола, «сгустила»,

¹⁰ Очевидно, песня «Кокушечка» ожила в памяти композитора невольно благодаря, в частности, своей поэтической образности: кукование является одной из немногих символических реалий балета, подсказанных, естественно, текстом «Слова» (см. цифры 7 и 276 в плаче Ярославны). Кукование как метафорический образ женской жалобы-плача зафиксирован в фольклоре разных славянских народов, включая и русскую крестьянскую традицию.

трансформировала и вновь конкретизировала все это в оригинальном едином стиле «Ярославны».

Композиторский замысел всегда базируется на прежнем интонационном опыте. Только в тайниках творческой психологии при воплощении замысла всплывают миражами прежние музыкальные импульсы и раздумья, способные деформировать даже самый замысел. Старые и новые музыкальные пласты композиторской памяти причудливо сочетались, давая новую жизнь старому и обогащая старым опытом новые музыкальные мысли. В результате родились мелодии абсолютно новые, оригинальные, ничего не повторяющие, но объективно несущие в себе отражения и озарения многих музыкальных миров, ассоциирующихся как с самим «Словом» и его эпохой, так и с эпохами восприятия «Слова», все более приближающегося к нам, вплоть до интонационных встреч музыкальных эпох, немислимых нигде, кроме неповторимого стиля «Ярославны».

Лучшим подтверждением сказанного будет анализ композиции плача Ярославны. Позволим себе маленькую вольность и «перепишем» его с несколько упрощенной ритмикой:



Перед нами... прелестный вальс! Но вальс... древнерусской женщины Ярославны? Не чудовищная ли это нелепость? Не музыковедческая ли это натяжка? Нет, это ключ к разгадке необъяснимой прелести мелодии плача Ярославны! В самом деле: интонации похоронных и свадебных плачей, древнекрестьянских зовов и знаменного распева оказались интегрированными в «конструкции-истине» парящего и свободно интонируемого нежного вальса женщины, делающего ее духовно близкой нам и сообщающего всем ее интонациям удивительную трепетность и жизненность. Нас не должно смущать, что в нотах нет ровной трехдольности, а свободно сменяют друг друга такты в $\begin{matrix} 3 & 5 & 3 & 7 & 2 \\ 4 & 4 & 2 & 4 & 2 \end{matrix}$.

Тем не менее трехдольность преобладает и ведет всю мелодию. Метрические сбивы не воспринимаются как простое снятие вальсовой «сетки», напротив, они своей гибкостью словно

лучше выявляют ее, то укорачивая, то удлиняя отдельные звуки. В этом проявляется и асимметрия русского лирического распева, и свободная исполнительская агогика романтического вальса. Квазиферматы распевных асимметричных фраз сообщают мелодии нестандартную гибкость: они не уничтожают вальс, но придают ему одухотворенность и лишают всякой механистичности и прямолинейности, столь чуждой стилю Тищенко вообще.

Композиция четырехфразового в основе вальса (с развитием заключительной фразы, пластично обогащающей его форму) напоминает мне, однако, не столько классической русский вальс Чайковского или даже Прокофьева, сколько синтез столь разных явлений, как старинные крестьянские лирические мелодии типа «Кокушечки» с их четырехфразовостью и одновременно — по ассоциации — с незаменно задушевными массовыми вальсами Великой Отечественной войны, типа «В землянке» К. Листова! Сравните:

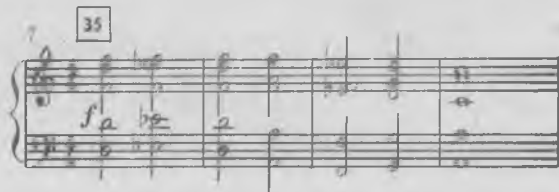


Разумеется, эта ассоциация подсознательна и ненарочита. Она может показаться сверхсубъективной. Однако я настаиваю на ней. Я убежден, что незримое присутствие этой ассоциации способствует лучшему восприятию, тенденции к повтору и запоминаемости мелодии Тищенко, а также оттеняет ее лиризм и к тому же ненавязчиво, *изнутри осовременивает*, переинтонирует русскую мелодику в духе избранной «конструкции-истины» балета. Я убежден, что следы банальной квадратной структуры вальса не менее важны в этой мелодии, чем свободная распевность плачевых интонаций. Точнее говоря, их нельзя противопоставлять, ибо они нигде и не противопоставляются в балете. Все выразительные средства, все истоки этой темы, ее «родимые пятна» или своеобразные «гены» — все они, взаимодействуя, вносят что-либо свое в целое, одновременно корректируя друг друга! Ни о каком «использовании» чего-либо конкретного здесь не может быть и речи: «настоящий художник ничего не „использует“...»¹¹ В этой мело-

¹¹ Между прочим, поразительная разница между искусством и наукой состоит в том, что там, где историку, например, понадобился бы фундаментальный том исследований и скрупулезных фактических доказательств, там композитору оказалось достаточно одной музыкальной мысли, совмещающей в себе мощь ретроспективного и перспективного анализа с мощью художественного синтеза полистадиальных стилей.

дии и современная (а в русской музыке идущая и от национальных традиций) асимметрия, разбивающая проступающую и несущую инерцию вальсовой четырехфразовой схемы, и кварто-квинтовые зовущие шаги старинных ангеитонных напевов, и щемящая выразительность народных плачей, и тонкая модуляционность светотеней раннетрадиционных крестьянских лирических мелодий, и южнославянская узкоинтервальная полифония, и культовая истовость знаменного интонирования. Мелодия такого богатства и выразительности и без переинтонирования многозначна и символична.

Любопытно, что такая полистадиальная интеграция при- суща не одному лишь плачу Ярославны, но еще встречается в партитуре балета, — например, в хоральных эпизодах. Имею в виду аккордовую тему, звучащую впервые в сцене «Умирающий» (после «Ссоры князей», цифра 35) и повторяющуюся дважды: во вступлении ко второму акту (цифра 132) и в самом финале (цифра 333).



В этой музыке мне почти все казалось ясным, кроме линии басового голоса, мучительно напоминающей какую-то современную песенную интонацию. Я вспоминал народные песни («Пряжи, моя пряжа», «Молодка, молодка молодая» и др.), мелодии И. Дунаевского и т. п., пока превосходный знаток советской массовой песни В. И. Зак не излечил меня, напомнив фрагмент из мелодии Андрея Петрова «Голубые города»:



Конечно же, и эта ассоциация абсолютно ненарочита и внешне абсолютно случайна, но не способствует ли и она многозначной интонационной выразительности хорального построения «Ярославны»? Не взрывает ли она хорал изнутри, симфонично интегрируя ритм Dies irae с терпкостью культовой полифонии, интонациями лейтузла балета (из вступления) и почти шлягерным мотивом современной лирической песни?!

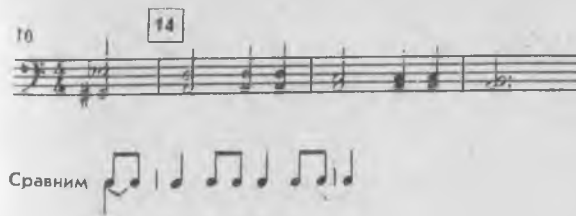
Подчеркиваю еще раз: в подобных мелодических интеграциях нет ни грана механистичности или суммирования; это

органичные образы, неразложимые: они сложны, но не сложены, многогранны, но едины.

Если выйти за рамки индивидуальных образов, в свою очередь обобщенных, и коснуться языка собственно массовых сцен балета, то в них фольклорные ассоциации окажутся, естественно, еще более яркими. Назову некоторые из них, обратив попутно внимание на связь хоровых эпизодов балета с полифонией знаменного распева. Таковы, например, начало второго акта (цифры 134—138), начало третьего акта (цифры 225—227) и древнерусские напевы¹²:



Знаменный распев напоминают здесь и мелос (особенно если его освободить от хроматизмов), и ритмика, и фактура. Тищенко говорит здесь ритмически свободным языком, связанным с интонированием текста бессмертного «Слова» и типологически родственным интонированию силлабической музыки хоралов вообще. Как писал крупный знаток грегорианского хорала П. Вагнер, ритмика хоралов радует слушателя именно «благодаря отсутствию всяческого математизма»¹³. Но тут же нельзя не заметить связи ритмики хора у Тищенко с утяжеленными ритмоформулами народного пляса, с одной стороны, и колокольного перезвона — с другой.



¹² Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971, с. 188—189, 192—193. См. также здесь пример 3 (е).

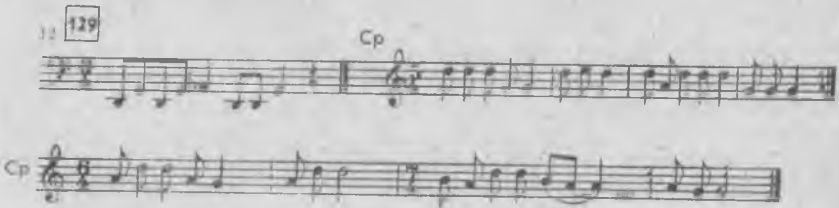
¹³ Wagner P. Elemente des gregorianischen Gesanges. Leipzig, 1909, S. 58.

Снова перед нами феномен органичной и многозначной интеграции. Она покажется нам еще более емкой, если мы вспомним, что существуют народные плясовые наигрыши в инструментальном двухголосии, например, в исполнении на так называемом двойном рожке — парной жалейке. Для таких наигрышей весьма характерно секундное двухголосие такого типа, как в плясовой, записанной недавно в Тихвинском районе Ленинградской области И. Мацневским (цитирую по еще не опубликованному его сборнику):



Полигенезис интонационных построений оказывается типичным для музыки «Ярославны».

Опуская рассмотрение многочисленных частных аналогий и параллелей, например, с напевами торопецких плачей (кварто-тритоновых), с ладами песен Пинежья и тритоновыми попевками обрядовых мелодий и т. п., напомним ярчайший ритмический образ балета, связанный с походом и битвой Игоревой дружины, звучащий в сцене затмения (см. самый конец первого акта) и в последующих актах (особенно ярко в номере «Стрелы» и в заключительном «Призыве»). Мне уже приходилось указывать на его прямую связь с ритмоформулой древних славянских свадебных песен, соответствующей стиху 5+3. Напомним это сопоставление¹⁴:



¹⁴ Цит. по табл. 57 из кн.: Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., 1975, с. 194. Подробнее об этой ритмоформуле в обрядовых песнях славян см. там же на с. 163—166. О сопоставлении с «Ярославной» см. в моей статье «Фольклор и композитор сегодня», с. 21, 22 наст. изд.

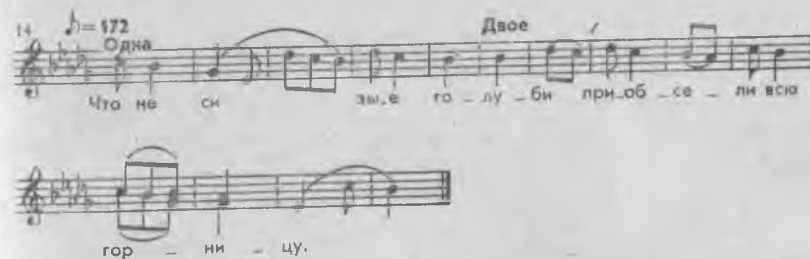
Интонирование этой ритмоформулы в рамках уменьшенной квинты также не выходит за возможные фольклорные аналогии.

Даже если Тищенко, создавая этот остигатный ритм, не имел в виду данных фольклорных образцов¹⁵, он преподал здесь знаменательный урок капитального переинтонирования ритмоформулы фольклора без малейшего изменения ее состава! Композитор услышал мощные потенции этого ритма и буквально «выпустил джинна из бутылки», создав на основе его грандиозное эпическое полотно.

Первое появление данного ритма в балете предваряет другая музыка, связанная с началом похода Игоря:



Казалось бы, уж тут-то фольклор точно ни при чем! Однако это не так. Разумеется, здесь совпадение случайно, ибо напевы аналогичной ладовой формулы зафиксированы в науке недавно и еще даже не обнародованы. Имею в виду записи северорусских свадебных напевов-формул, сделанные В. А. Лапыным в беломорском селе Ковда в 1972 году (и совпадающие с напевом в примере 13 даже ладотонально!):



Это яркое, по-моему, сопоставление говорит, во-первых, о неисчерпаемости нашего фольклора, который за последние годы предстает перед музыкальным миром своими новыми, подчас неожиданными сторонами, а во-вторых, об удивительном стилевом чутье композитора, способного мыслить даже редкими

¹⁵ Он не мог не иметь их в своем музыкально-фольклорном опыте, так как прослушал курс лекций Ф. А. Рубцова в Ленинградской консерватории, где на подобные напевы специально обращается внимание.

ладовыми формулами, типовыми для родного ему музыкального фольклора. Для меня лично этот пример — еще одно разительное доказательство того, как композиторы способны предвосхищать научные открытия фольклористов. Я убежден, что внимательное интонационное изучение и русской классической музыки может многое дать для познания тех свойств русского фольклора, которые оказались не зафиксированными в трудах русских фольклористов прошлого века. Удалось же Б. В. Асафьеву услышать интонации частушки у... М. И. Глинки, то есть в ту пору, когда фольклористы о них ничего еще не писали и, по-видимому, не замечали.

И последнее наблюдение в этой связи — о ритмике половецких плясок. И здесь цитатный метод глубоко чужд композитору. И здесь действует закон типологических параллелей на уровне музыкальных формул. В частности, знаменательно, на мой взгляд, что именно в половецких сценах появляются метры с восьмушечной пульсацией $\overset{9}{8} \overset{7}{8} \overset{6}{8} \overset{8}{8}$, столь типичной, например, для тюркских мелодий, что нашло отражение в напевах кавказских, среднеазиатских, балканских народов, — в общем, не у славян¹⁶.

Таким образом, для нас очевидно, что «Ярославна» представляет собой *цельную стилевую систему*. Всё, вольно и неволью попадая в нее (а попадает в нее немало различных «источников!»), преобразуется соответственно сильному авторскому музыкальному мышлению, всё трансформируется по его творческим законам. Мышлению Б. Тищенко свойственны лаконизм, обострение через хроматизацию, «лейтгруппы», обобщающие переинтонирования, своя логика интервальной и ритмической техники, особое отношение к звуку, ритму и тембру, фактурная композиция целого и т. п.

Разумеется, существенно, что именно попадает в орбиту внимания композитора при работе над определенным произведением. В партитуре «Ярославны», при всей ее цельности, поражает будто вставной номер — «Ночные предчувствия. Половчанка» (см. цифры 214—221 клавира).

¹⁶ Для экономии места соответствующие примеры приводить не буду. Прямого отношения к избранному мною ракурсу рассмотрения «Ярославны» они не имеют.

Что это? Соло скрипки — словно цитата из другого музыкального мира, неожиданный сног света, как на картинах старых мастеров... На меня лично этот эпизод произвел сильное впечатление. Он написан той же рукой, но он — другого измерения. В нем чувствуется некая раскрепощенность, странная в ковальной логике партитуры Тищенко. В то же время здесь единственно так ярко прорывается сильный *фольклорно-исполнительский* подтекст!

Сразу было ясно, что это музыка не русская, что это цельный, законченный в себе номер, но дальше начинались гипотезы.

Однако я чувствовал все яснее, что не случайно скрипка звучит «по-молдавски», напоминая импровизации молдавских и румынских скрипачей в их знаменитых дойнах, — импровизации солиста, одержимого одной мыслью, одним страстным чувством. И звучит импровизация на фоне гнусавого басового пения мужского хора, напоминающего тип интонирования тибетских монахов (в этом можно, кажется, не сомневаться).

И вдруг я понял. Вдумайтесь: на фоне таинственного, неразборчивого, возникающего откуда-то из глубин подземных глухого пения монахов Тибета, одного из могучих центров *азиатской* религии, из глубин Азии, чреватой для Древней Руси нашествиями, — на этом невнятном, но будоражащем фоне как навяждение звучит вдруг резко высвеченное, увеличенное, приближенное необыкновенно соло скрипки «молдавской» — дунайской скрипки! Такая интонационная встреча воспринимается уже (или может восприниматься) не как акт индивидуального композиторского сознания, а сознания, не побоюсь сказать, *исторического*, и порождает она своего рода электрический заряд непредвиденной силы исторического же подсознания. Дунай и Волга, Балканы и Азия! Дунай и Тибет! Как все сомкнулось в сложнейшей многовековой истории славянства, в его трудных контактах с азиатскими народами, с одной стороны, и с пестрой византийской культурой — с другой, со сложными взаимоотношениями азиатских и балканских (неславянских) народов между собой!.. Монолог скрипки оборачивается драматическим диалогом.

Но и упомянутых ассоциаций для музыки «Ночных предчувствий» оказывается мало: круг их в действительности еще шире. Эта «скрипка» (так назвал ее композитор в личной беседе с автором статьи) связана не только со скрипкой и со скрипичными фольклорными импровизациями, но и с исполнительской фактурой, со звучанием таких кавказских, казахских, среднеазиатских и ближневосточных народных инструментов, как

смычковые кеманча, гиджах, кобыз, казахская домбра или японский щипковый трехструнный сямисэн¹⁷. Подобные ассоциации углубляют наше восприятие во времени и расширяют его в пространстве: азиатские горизонты половецкого музыкального мира становятся очевиднее и в сущности не противоречат исторически оправданным дунайским параллелям.

Воистину, творчество — озарение: оно высвечивает связи и соотношения, невидимые не только обыкновенному человеку, но и сознанию самого художника-творца! Ведь Дунай и Тибет для историка могут выступить как две современные символические точки, как бы прочерчивая линию давних исторических азиатско-дунайских связей, идущую в музыке оригинальнейшим и так впечатляющим полистилевым контрапунктом двойного наваждения — отзвука веков.

Мне кажется все же, что высказанное здесь — не искусственные домыслы увлекающегося музыковеда, а вполне правдоподобная (или во всяком случае допустимая) гипотеза, подсказанная великим искусством музыки¹⁸.

Бесполезно аргументировать здесь эту гипотезу историческими документами. Специалисту-историку понадобилась бы для доказательства не одна статья и не одна книга! Подчеркну лишь, что известные мне гипотезы об исторических контактах этносов, связанных со «Словом»¹⁹, поразительно сфокусированы композитором в одной из самых ярких сцен балета. Осмелюсь утверждать, что художественно достоверная музыка может служить неисчерпаемым источником исследования этногенеза.

Мне вспоминаются великие слова Карла Маркса: «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых»²⁰. Я вспомнил эти вещи слова, размышляя над «Ярославной».

¹⁷ Эти ассоциации *звучали* для меня после беседы с казахским музыковедом Алмой Кунанбаевой, обратившей мое внимание на близость скрипичного соло «Ярославны» казахским кюлям.

¹⁸ Спустя год после написания этой статьи я прочел удивительные слова, столь близкие моему методу, что я не могу их не привести: «...научно закономерный, теснейшим образом связанный с социальным строем <...> мир художественных построений, не сводимых <...> в музыку или зодчестве сколько-нибудь значительно к словесным представлениям, — оказывает огромное влияние на научный анализ реальности» (см.: Вернадский В. И. Размышления натуралиста, кн. 2. Научная мысль как планетное явление. М., 1977, с. 111).

¹⁹ Имею в виду, в частности, новейшую аргументацию талантливого ленинградского ученого Д. А. Мачинского. См. его статьи: К вопросу о территории обитания славян в I—VI веках. — В кн.: Археологический сборник Гос. Эрмитажа. Вып. 17. Л., 1976, с. 82—100; Об этнографии восточноевропейских степей во II в. до н. э. — I в. н. э. — Там же, вып. 16. Л., 1977; и др. См. также библиографию в сноске 24.

²⁰ Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. — В кн.: Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е, т. 8. М., 1957, с. 119.

Может быть, перед нами музыкально сформулировалась мысль, принадлежащая не осознаваемой в процессе творчества исторической памяти композитора, которая выше его же обычной памяти и не только в той форме, о какой мы уже говорили в предыдущих анализах, но и в форме своего рода наследственной памяти (гены предков?)²¹.

Прав был Б. А. Асафьев, когда утверждал, что, «пожалуй, из всех искусств только музыка обладает способностью вести образно-параллельно несколько разновременных пластов»²². Эта способность музыки проявляется в балете «Ярославна» неоднократно, а в анализируемой сцене «Ночные предчувствия» особенно очевидно, — по крайней мере, с предлагаемой здесь исследовательской позиции.

Впрочем, говорить о бесспорной или однозначной всеочевидности музыкальных феноменов такой ассоциативной тонкости было бы так же неосторожно, как и «с плеча» отрицать их. Я хочу, чтобы меня правильно поняли. Конечно, Тибет, по моей гипотезе, — лишь *символ* Азии, появляющийся как один из возможных музыкальных символов «нерусского» в концепции «Ярославны», но символ, объективно заключенный в самой музыке балета, а не привнесенный мною произвольно. Сложнее трактуется «скрипка»: она более амбивалентна, ибо служит символом *одновременно* Запада и Востока — и Дуная, и Кавказа, и Азии!

Подчеркнем: такое прочтение образно-ассоциативной символики данной сцены обогащает восприятие ее музыки, ибо оно произвольно по отношению к музыке: музыка *чревата* им. Оно произвольно, ибо, во-первых, его предпосылки заложены в самой музыкальной ткани: именно в этом эпизоде балета *этнические ассоциации*, вызываемые музыкой, наиболее броски и ярки даже внешне — и в гнусавом басовом пении хорового фона²³, и в солирующей скрипке, бесспорно представляющей один из популярных типов народных инструментальных импровизаций. Во-вторых, такое прочтение косвенно подтверждается и научными исследованиями этногенеза — археологов, историков, лингвистов, этнографов, — разумеется абсолютно независимыми от

²¹ Ср. выводы новейших исследователей работы мозга, например: «Самое существенное в наших рассуждениях о состоянии нейронной сети заключается в том, что текущий выход системы ни в каком смысле не должен быть ответом на текущее входное воздействие, рассматриваемое в качестве стимула. Скорее наоборот, на возбуждение тех нейронов, которые определяют выход, может влиять активность нейронов системы, отражающая ее весьма далекую предысторию» (Арбиб М. Метафорический мозг. М., 1976, с. 95).

²² Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 3. М., 1954, с. 256.

²³ Ср., например, грампластинки *Tibetan Buddhist Rites from the Monasteries of Bhutan, vol. I—III. Recordings and commentary by John Levy. Lyrichord Stereo, 1973.*

музыкальной концепции балета²⁴. И все же наше прочтение не следует полагать единственным, как не следует считать единственным любое словесно-образное или символическое толкование музыки: музыка не исчерпаема словами. Естественно, это не значит, что следует вовсе отказаться от подобных аргументированных прочтений: ведь музыка находит в них не только свое толкование, но и как бы продолжение своей жизни...

Обращаясь вновь к гипотезе М. Алпатова, хочу видоизменить ее применительно к музыке Б. Тищенко, имея в виду как его мелодии типа плача Ярославны, так и скрипичное соло из «Ночных предчувствий». Действительно, словно сталкиваются разностадиальные «биллиардные шары» музыкальных идей на одном интонационном поле, в одной даже мелодической мысли, сообщая ей историческую глубину и одновременно — «крылья», помогающие исторической теме «долететь» до сознания современников композитора. В творчестве художник становится выше самого себя.

Я часто подчеркивал в статье ненарочитые связи музыки «Ярославны» с фольклором, подсознательные или неосознанные моменты композиторского творчества, что не случайно.

Во-первых, эти моменты обычно упускаются из виду в музыковедческих описательных анализах, что, бесспорно, их обедняет: художественное произведение сильно не только своим текстом, но и всегда своим подтекстом.

Во-вторых, исследование таких моментов — наименее разработанная и наиболее сложная область музыковедения вообще, но особенно на материале современной музыки, и внести в ее разработку хотя бы скромный вклад было моей сверхзадачей.

И в-третьих, такие моменты, пожалуй, являются довольно редкими гостями в современном, чаще всего рациональном художественном творчестве, и тем более интересно, по-моему, показать их образную силу и художественное значение как своеобразной, но весьма сильной формы реалистического отражения действительности. Отрицать же факт неосознанного отражения

²⁴ Мне вспоминаются, например, такие исследования, как книги Л. Н. Гумилева («Открытие Хазарии». М., 1966; «Древние тюрки». М., 1967), Г. Острогорского («Византия и славяне». Белград, 1970, на сербском языке), О. Сулейменова («Аси я». Алма-Ата, 1975), статьи Г. М. Василевич («Древнейшие языковые связи современных народов Азии и Европы». — «Труды Ин-та этнографии», 1947, т. 2), А. А. Зализняка («Проблемы славяно-иранских языковых отношений древнейшего периода». — «Вопросы славянского языкознания», вып. 6. М., 1962; «О характере языкового контакта между славянскими и скифо-сарматскими племенами». Краткие сообщения Ин-та славяноведения. М., 1963, № 38), Б. Сабольчи («Сохранение азиатских музыкальных стилей в Европе». — В сб.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2. М., 1973) и т. п. См. также важную публикацию Р. М. Мавродиной «Карл Маркс о взаимоотношениях Киевской Руси и кочевников» («Вестник Лен. гос. ун-та», 1971, вып. 20, № 4).

действительности в искусстве было бы непростительным упрощением²⁵.

Музыка Б. И. Тищенко во всех трех отмеченных аспектах представляла, на мой взгляд, благодарный материал. «Ярославну» не только слушаешь и смотришь с волнением, но и с волнением изучаешь, — даже в таком специфическом ракурсе, какой был избран в настоящей статье.

1976 г.

ОБ ОПЕРЕ С. СЛОНИМСКОГО «ВИРИНЕЯ» (РЕДАКЦИЯ 1967 года)¹

Мне никогда еще не приходилось выступать в качестве оперного критика. Я — фольклорист. Но уже то, что я приехал в Москву специально высказать свои впечатления, говорит о необычайном интересе этого спектакля и для фольклориста... Конечно, для меня наиболее интересной оказалась музыка, музыкальный язык оперы Сергея Слонимского, ее национальные корни.

Эта музыка не просто русская, эта музыка красивая. Я подчеркиваю это слово — музыка «Виринеи» именно красивая: красивые хоры, красивые сольные партии, красивый речитатив. В опере музыка должна быть такой, и тут Сергей Михайлович преуспел. И преуспел он прежде всего потому, что создал национальную оперу: национальная определенность обусловила национальную красоту оперного мелоса.

Слонимский знает народную песню. Он много раз бывал в деревне, ездил туда со специальной целью — послушать современное музыкальное творчество. Такое живое общение с национальной песней ничем не воспользовано. Оно дает ощущение нерва народного творчества, его существа. Все это есть в музыке оперы. А вот адекватное ощущение у исполнителей я замечал далеко не всегда. Написана опера очень по-русски и даже более того — фольклорно, и потому, с моей точки зрения, уязвима та исполнительская манера с ее вековыми театральными штампами, которую используют певцы и режиссеры:

В «Виринее» нет ни одной известной народной песни, минимальны цитаты, как таковые. Вся музыка сочинена Сергеем

²⁵ О неосознанном отражении действительности в трактовке В. И. Ленина см. подробнее: Бакшутов В. К. Проблема интеллектуальных чувств в научном познании. — В кн. Особенности современного научного познания. Свердловск, 1974, с. 89—90. См. также: Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека. М., 1975, с. 70—72 (о неосознаваемых этапах мышления и восприятия).

¹ Публикуются материалы выступлений И. И. Земцовского на обсуждении оперы в комиссии по музыковедению и музыкальной критике Союза композиторов СССР и по Всесоюзному радио в ноябре 1967 г. (прим. ред.).

Слонимским. Я слышал, как непрофессионалы рассуждали: откуда композитор взял эту песню? И когда узнавали, что сам сочинил, — удивлялись: это потрясающе! Да, это потрясающе — я не боюсь такой оценки. Дело ближайшего будущего — внимательный анализ партитуры этой оперы, необходимый для того, чтобы понять, какими путями композитор создает подлинно народное произведение.

То, что хоры близки к народным, сегодня уже мало удивляет. Но что национально звучат и сольные партии, и речитативы — это очень интересно. Например, партия Вириinei — поразительное стилистическое единство. Если разложить ее мелодию на звукоряды, то можно услышать точные напевы русских народных песен. Но реплики и музыкальные фразы Вириinei взаимосвязаны так, как они никогда не будут связаны в народной песне. Это настоящее творческое прочтение народного первоисточника.

У меня пока есть лишь самые поверхностные, первые наблюдения над этим как. Здесь очень справедливо говорилось о традициях. Действительно, опера традиционна в самом хорошем и благотворном смысле слова. Но, по-моему, не было названо еще одно имя, которое имеет прямое отношение к мелодике этого произведения, — Н. А. Римский-Корсаков. От раннего Римского-Корсакова через Прокофьева тянутся нити к Слонимскому. Формирование мелодики, бесспорно, доказывает это. Мелодии Слонимского развиваются благодаря сопоставлению отдельных попевок и мелодических фраз. А это как раз метод Прокофьева и Римского-Корсакова, а еще глубже — метод развития в народе мелодического материала. Один музыковед пытался «разобрать» Римского-Корсакова по попевкам, чтобы узнать, где авторская мелодия и где народная песня. Но был вынужден бросить эту работу, потому что запутался: все оказывалось народной песней и одновременно все — Римским-Корсаковым.

Мне кажется, что такое же случится и с оперой Слонимского. Коснусь сегодня лишь самого на первый взгляд необычного — той музыки, которая основана на традиционных народных причитаниях. К сожалению, далеко не все могут оценить, что сделал в этой сфере Слонимский. Пожалуй, лишь тем, кто хорошо знает подлинные народные причитания, ясно, насколько глубоко проник Слонимский в существо жанра, насколько хорошо он почувствовал стиль народного плача, создав два противоположных его вида: плач Мокеихи, который пронизывает всю ее партию, и — совершенно в другом стиле — плач Аксиньи.

Как фольклорист, должен сказать, что это абсолютно не выдуманные, не умозрительные, а словно бы подлинно народные плачи. Вспомним хотя бы эти огромные скачки с «пустыми», незаполненными серединами. Слонимский совершил удивительный эксперимент. Он будто сам «проплакал» традиционные народные причитания. Не исключено, что на этой основе народ-

ные певцы могли бы продолжить свои импровизации. Мне особенно дороги эти страницы партитуры, так как в 1964—1965 годах посчастливилось побывать на родине Мусоргского, в Торопецком районе бывшей Псковской, ныне Калининской области, и слышать чистейшие народные мелодии этого стиля. И я могу подтвердить, что даже скачок через октаву с *фа-диез* на *ля-бемоль* и обратно встречается в народных плачах!

Повторю в заключение: партитуру Слонимского нам, фольклористам, нужно еще много и тщательно изучать. В ней есть яркие образцы претворения народных песен самых различных жанров и видов, вплоть до частушек и революционных песен!

Ощущение национального в опере «Вириinea» бесспорно. Если даже пытливый слушатель стремится проникнуть в творческую лабораторию автора и узнать, откуда взята и как сделана полюбившаяся ему мелодия, то тем более нам, профессионалам, важно уметь, по словам В. Ф. Одоевского, перевести ощущение национального «на технический язык».

Сделать это нелегко. Но попытаемся хотя бы в самых общих чертах разобраться в так называемых народно-песенных источниках музыки Слонимского.

Идя на «Вириinea», не стоит ждать встречи с давно известными мелодиями вроде «Яблочка» или «Камаринской». Бесполезно искать в опере и хоровые песни, знакомые, например, по репертуару хора Пятницкого, или же выискивать присущую этому хору манеру исполнения, ставшую уже своеобразным эстрадным трафаретом. Русские народные песни исключительно разнообразны, и, как это ни покажется странным на первый взгляд, мы их очень мало, очень поверхностно знаем.

Народное творчество не ограничивается общеизвестными песнями, оно богато до неисчерпаемости, и каждый композитор вправе обращаться к самым различным, подчас малоизвестным его сторонам. Только для этого композитор должен глубоко знать фольклор, и знать не из вторых рук.

Слонимский знает народную песню. Он много раз бывал в деревне со специальной целью — послушать и записать современную народную музыку, узнать ее из первых рук — от самого народа. Именно здесь он понял, какое широкое явление — народность, как многогранна народная песня и насколько богаче она хрестоматийных образцов, общеизвестных со школьной скамьи. Именно здесь, слушая колхозных певцов, по-настоящему, душой и сердцем ощутил композитор красоту и вечную свежесть народной музыки, народного слова. И именно это подлинно народное творчество, поныне хранимое во многих русских деревнях и селах, воспринял и воссоздал композитор в своей опере.

В музыке Слонимского встречаются отдельные обороты подлинных народных песен — мелодий Великолукщины, Перм-

щины, мелодий малоизвестных, но глубоко выразительных. Эти мелодии почти не выделяются из всего языка оперы ни по своим интонациям, ни по соответствующей им манере исполнения. Вся музыка Слонимского не эстрадная крикливость и не итальянская оперная кантилена, а *русский распев*, несколько суровый, сдержанный, сильный внутренней силой, тесно связанный с интонациями народной речи. Идя по такому пути, Слонимский тем самым оказался продолжателем великих традиций русской классической оперы, и прежде всего Мусоргского.

«Виринею» хорошо слушать не один раз: тогда она раскрывается новыми сторонами, сразу не схваченными, и становится еще понятней и ближе. При первом прослушивании поражают, конечно, хоровые сцены оперы. Они очень разнообразны, как разнообразна та реальная жизнь, которую воссоздают в опере ее авторы. И народный характер их настолько очевиден, что можно на нем сейчас не останавливаться. Замечательно другое: по-народному звучат не только хоры, но и сольные партии, и даже речитативы! Вспомним хотя бы реплики Виринен из первой картины («Не тутошня! Что ж, что не тутошня!»; «Большой, а дурной!») или ее же реплику мужу из второго акта («И никак нам теперь не вместе...»), звучащую как песня. А одна из мелодий Вириней просто-напросто представляет собой своеобразно использованный напев народной песни «Полю вам, ребята, чужо пиво пити», поражающий своей интонационной чистотой и простотой. Вариант этого напева в записи Слонимского был неизвестен даже специалистам. Во всяком случае, я лично не знал происхождения этой мелодии, пока мне не указал на нее сам Сергей Михайлович.

Если разобраться в нотах и внимательно «разложить» все мелодии «Виринен», то окажется, что многие из них состоят из отдельных оборотов, попевок, интонаций, чрезвычайно близких самым различным народным песням. И в этом Слонимский также следует по пути великих русских классиков. Разве не так строится, например, мелодии Римского-Корсакова? Известно, что Римский-Корсаков сознательно стремился к такому творческому использованию фольклора. Он писал: «Что же касается до создания мелодий в народном духе, то несомненно, что таковые должны заключать в себе и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях. Могут ли две вещи напоминать в целом одна другую, если ли одна составная часть первой не походит ни на одну составную часть второй? Спрашивается: если ни одна частица созданной мелодии не будет походить ни на одну частицу подлинной народной песни, то может ли целое напомнить собою народное творчество?»²

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись музыкальной жизни. М., 1932, с. 185.

Благодаря оригинальной гармонии и смелости мелодического развития даже самые простые народные напевы звучат у Слонимского свежо, незатасканно, по-своему. Обращение к фольклору не повредило его композиторской индивидуальности, а, напротив, обогатило ее.

Слонимский пользуется не только самыми различными народными песнями, плясками или частушками. Он воплощает и необычные, удивительные по своеобразие и эмоциональной силе интонации народного горя — мелодии народных плачей, причитаний, «голошений», «воплей». Не все могут оценить, что сделал в этой сфере Слонимский.

Тот, кто никогда не был в русской деревне (например, на Псковщине) и кто никогда не слышал, как «голосит» на свадьбе невеста или как «вопят» по умершему, тот может даже не поверить в подлинность тех странных мелодий, необычных для известных русских песен, интонационных оборотов фраз, мелодических построений, которые Слонимский записал в деревне и использовал в своей опере. Имею в виду прежде всего партию Мокеихи, всю пронизанную интонациями крестьянских плачей-«голошений». Для них характерны необычные, огромные, резкие скачки мелодии, сочетание горестного распева с чисто речевыми интонациями, выдохами, «договариваниями» коротких песенных фраз. Внешне эти мелодии выглядят нарочитыми, почти дикими, но это только внешне. Исполнение их, идущее от глубины народных традиций, наполнено таким сокровенным содержанием, такой эмоциональной выразительностью, что необычная жесткость их интонаций отходит на задний план, и мы слышим уже не странные ходы, а неизбывную душевную боль, глубокую *внутреннюю* силу.

Мне посчастливилось слышать такие плачи в Торопецком районе Калининской (бывшей Псковской) области, и я могу засвидетельствовать, что они звучат именно так, как в опере Слонимского. Мне приходилось слышать в деревнях даже еще более резкие интонации. Слонимский так проник в существо этих плачей, что создал свою мелодию, будто симпровизировал один из многих крестьянских плачей. Поэтому партию Мокеихи в опере «Виринея» я считаю удивительным экспериментом и большой удачей молодого композитора.

Мне кажется, что не случайно именно такие плачи бытовали на Псковщине, родине Мусоргского — композитора, создавшего бессмертные музыкальные образы народного горя и оказавшего несомненное влияние на творчество Слонимского.

Можно было бы привести еще много конкретных примеров народности музыкального языка «Вириней», но не в конкретных примерах главное. Главное в том, что Слонимский создал произведение, народное не только по отдельным истокам языка, но и по всему своему колориту, народное по духу и по мысли. Последнее подтверждает замечательно верную мысль В. В. Ста-

сова, так существенно дополняющую Римского-Корсакова, о том, что «национальность заключается не в мелодиях, но в общем характере, в совокупности условий разнородных и обширных. Где они не все соблюдены, там исчезает все значение отдельных мелодий, хотя бы народное происхождение их было несомненно»³.

Поэтому важно, например, что Слонимский использовал мелос народных плачей не формально, не ради формалистических ухищрений, а именно для передачи интонаций человеческого горя, то есть в глубоко художественных целях.

Композитор пошел по пути создания народных образов на основе выразительных средств, сложившихся в недрах народного же творчества и развитых со всем размахом современной композиторской техники и мастерства.

1967—1968 гг.

СЛОВО О ПЕТРОВЫХ ФРЕСКАХ

Существуют темы, одно обращение композитора к которым в высшей степени знаменательно. К таким темам, бесспорно, относятся образ и деяния Петра I. Об авторе крупного произведения на петровскую тему будут говорить прежде всего как об авторе именно этого произведения: вольно и невольно подобное произведение становится в центре творчества художника, «посягнувшего» на столь общенациональное имя.

Кто в России не знает про Петра, кто не имеет о нем своего мнения? Каждый потенциальный слушатель музыки на эту тему может оказаться ее судьей, причем судьей решительным и безапелляционным. В такой социально-психологической ситуации трудно удержаться на позициях профессионала-аналитика. Скажу откровенно, сугубо профессиональная оценка может привести в данном случае даже к обеднению восприятия произведения. Объясняется это и необычайной сложностью темы, и силой художественных традиций, связанных в русской музыке с воплощением важнейших исторических эпох («Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского, «Война и мир» и «Александр Невский» С. Прокофьева). Особая же трудность заключается в том, что автор нового произведения о Петре — Андрей Петров, ставший лауреатом Государственной премии СССР за песни, получившие самую широкую известность. Здесь уже встает вопрос из области психологии творчества: «Как, автор «Голубых городов» и «Человека-амфибии» берется за Петра?! Заранее скажу, что это не может быть серьезным...» Мне пришлось столкнуться и с такой точкой зрения, причем высказывалась

³ Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., 1952, с. 527.

она человеком, глубоко мной уважаемым, тонким ценителем музыкального искусства. Ссылки на пример Брамса, автора по сути шлягерных «венгерских танцев» и одновременно великих симфоний, на пример Шуберта, Чайковского и других классиков не убедили моего оппонента. И я не знаю, удастся ли мне разубедить его теперь: вряд ли статья окажется сильнее музыки...

Первый и основной вопрос — о *концепции* автора (а точнее — авторов, ибо речь идет о тесном творческом содружестве композитора и либреттистов Н. Касаткиной и В. Василёва): как трактуется им образ Петра, что ценится в нем, что считается достойным воспевания, как определяется его место в реальном историческом процессе и с каких позиций расценивается его деятельность? Наконец, каким образом эти концептуальные вопросы отражаются в *музыкальной* драматургии произведения?

Прежде всего позиция сказалась на избрании специфического жанра — вокально-симфонических фресок для оркестра, хора и солиста-баса, своего рода варианта оратории с характерной для нее эпической драматургией. Напомним читателю, что произведение состоит из четырех частей, внешне почти не связанных между собой. Первая фреска рисует допетровскую Русь и ее реакцию на нового царя («Как на нас господь поразгневался, на наше царство на Российское... дал господь царя несчастливому»); она лаконична, как эпиграф-заставка большого полотна и вводит в атмосферу повествования. Во второй фреске («Снятие колоколов») отражено известное историческое событие — приказ Петра снять новгородские колокола и перелить их на пушки. Здесь впервые звучит голос государя. И здесь происходит первое явное столкновение церковников с «царем-антихристом». Этот фрагмент обрамляется эпизодом плача и стона колокольного (хор и оркестр). Плачет темная Русь, обрисованная в первой фреске, но то, что там было едва намечено, здесь развернуто в целую картину. Авторы не воссоздают действие, а как бы озвучивают его живописное изображение — опять же согласно избранному жанровому решению. По сути, то же относится и к третьей фреске — «Битва со шведами». Эта кульминация цикла открывается обращением Петра к войску (в нем частично использован подлинный исторический документ), содержит крупный симфонический эпизод битвы и завершается плачем по павшим (соло альта из хора). Заключительная, четвертая, фреска-славление — «Гимн России и войску русскому» — самая протяженная в цикле (и, быть может, в чем-то излишне протяженная). Таким образом, в каждой части дана вполне самостоятельная картина, и в то же время в их совокупности вырисовывается нечто общее, объединенное не только обликом Петра, но и авторской *концепцией*, авторской *идейной* установкой. Как писал композитор в концертной программке Ленинградской филармонии 23 апреля 1973 года, когда прозвучало сочинение, ему «хотелось выразить в первую очередь те идеи,

которые созвучны нашим современникам, то есть идеи патриотизма, героики, глубокой веры в силы народа». Совершенно очевидна правомерность и справедливость подобной установки, равно как бесспорно и многообразие путей ее художественной реализации.

Суть в том, что исторически фигура Петра чрезвычайно сложна и противоречива. В его деяниях была и великая созидательная сила, и неоправданная жестокость, и подлинные озарения, и вопиющие нелепости. Противоречивым было и отношение народа к Петру: привлекали его внешняя политика, антибоярская деятельность, некоторые личные качества — трудолюбие, неукротимая энергия и покоряющая простота. «Даром хлеба не ел, лучше бурлака работал», — говорил о нем известный олонецкий сказитель Щеголенок. Но в то же время реформы Петра тяжким бременем легли на крестьянские плечи, а двадцатипятилетняя рекрутчина стала великим народным горем. Солдат, казалось бы наиболее близкий Петру человек, и восхвалял, и проклинал его. Поэтому любое однозначное решение образа Петра будет искажением, примитивизацией исторической правды, что, разумеется, недопустимо. Фресковое повествование, по сути, *высветляет* лишь одну сторону личности и деятельности Петра, — если хотите, сторону идеальную. Там, где такое высветление осуществлено не за счет упрощения, не за счет снятия *данных* исторических борений, там оно в известной мере возможно: в соответствующих фрагментах мы слышим не только восхваления и призывы, но и плачи, протесты, осуждения. Однако, составляя семантически важный подтекст произведения, они здесь едва намечены и, кроме того — об этом только что шла речь, — вовсе не касаются *социальной* противоречивости петровских деяний. Надо полагать, эта важнейшая идея в полный голос прозвучит в опере на ту же тему, которую автор уже завершил. Если во фресках сделан акцент на героическом и патриотическом в Петре, причем порой даже с излишней навязчивостью и прямолинейностью, то в опере авторы, очевидно, пытаются вскрыть всю его противоречивость, показать его как в моменты духовного подъема, так и в моменты слабости. Все это необходимо учитывать при оценке сочинения.

Концепция авторов фресок выражается, естественно, в отборе источников, в образности и в драматургии произведения. Остановимся на этих факторах.

Отбор текстов в данном случае глубоко принципиален: в сущности, именно здесь уже заложено решение проблем (аспект, точка зрения повествования, его оценка). В принципе литературные источники подобраны во фресках хорошо, оправданно драматургически и образно, но *стилистическое* их введение в партитуру меня лично не удовлетворило. В конкретных речевых оборотах (вроде «отныне иначе действовать будем», «здравницу

грянем, начнем воспевать новую Россию», «русский флаг взвился над океаном (?)», «земля-кровушка» и т. п.) авторы находятся где-то *между* воспроизведением языка петровской поры, его стилизацией и модернизацией. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что авторам текста временами изменяет языковое чутье. Правда, фрески — произведение прежде всего *музыкальное*: текста в них очень мало. Поэтому сосредоточим свое внимание главным образом не на критике литературных источников, а на рассмотрении музыкальных истоков сочинения, так или иначе претворенных композитором художественных традиций. Этот вопрос является, я думаю, центральным.

Как в содержании фресок принципиально не охватываются многие стороны личности и деятельности Петра, так и в их музыкальном языке композитор явно не преследовал цели воспроизвести все интонационное богатство русской музыкальной жизни той эпохи. Стилистика цикла отличается определенным единством. Можно говорить о трех основных традициях, питавших композитора: это фольклор, древнерусское певческое искусство (прежде всего знаменный распев) и русская классика, причем все три традиции органично и естественно объединены в общий трудноразложимый комплекс. Традиции классики оказались наиболее сильными и как бы предопределили подход ко всем интонационным истокам, сблизили их. Подчеркнем, что Петров не использует каких-либо цитат, хотя отдельные интонационные обороты народных мотивов и культовых песнопений, несомненно, ощущаются. Но, повторяю, главное в этой музыке — все-таки традиции отечественной *классики*.

Вспоминаются слова Д. Шостаковича, сказанные им по отношению к И. Стравинскому: «От влияния «Петрушки» до сих пор не может отделаться ни один русский композитор, когда он сочиняет такого рода музыку»¹. Аналогично этому можно сказать, что от влияния Мусоргского и Прокофьева не может отделаться ни один русский композитор при обращении к подобной исторической тематике. В этом «заколдованном круге» воздействия есть своя сила: традиция, понимаемая как строительный материал нового, способствует осознанию реального вклада современного композитора в наше музыкальное сознание. Дело в том, что эта традиция не дублирует традицию литературных источников фресок, а дополняет и обогащает ее, делает их живыми, превращает исторический документ в художественный образ. Неизбежно возникающие при этом музыкальные ассоциации, безусловны, отражают точку зрения автора, ибо невольно выражают его оценку воспеваемых событий. Подчеркиваю — невольно, ибо композитор, по собственному признанию (в уже упомянутой аннотации к концерту), *сознательно* опирался лишь на интонации старинных песен и петровских кантов,

¹ Цит. по кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973, с. 8.

желая показать своего героя истым патриотом отечества, талантливый полководцем. Однако в действительности интонационные истоки фресок гораздо разнообразнее, и сейчас мы проследим это, давая попутно эстетическую оценку результатам их использования.

Наибольший интерес представляет хоровая партия фресок, которая образует основу произведения, его образно-стилистический «центр». Музыка, характеризующая Петра (солирующий бас), трактует его несколько однозначно, ибо в общем далека от пения: преобладает «кричащий» речитатив. Правда, в двух фрагментах средних частей цикла речитатив на какое-то мгновение переключается в ариозный стиль, и в обоих случаях мелодия как бы предвосхищает заключительное хоровое славление; солист выступает здесь как корифей будущего хора. Сравните эти отрывки с темой финала:

1

ч. II

Кри - чат и гла - лят во сла - ву Рос - си - и, во сла - ву е - е

III

Жи - ла бы только Рос - си - я, ве - ли - ка - я Рос - си - я и

сла - ва е - е.

IV

Да ис - пол - ня - тся ду - мы народны... и т. д.

Остальные сольные эпизоды (ламентации женского голоса в первой и третьей частях) воспринимаются как пение голоса из хора.

Призывные речитативы Петра, *противостоящие хору*, звучат, на мой взгляд, иногда чужеродно. Может быть, это проистекает от того, что в них сделана попытка дать некий «речевой реализм», некое *правдоподобие* интонирования, что в атмосфере обобщенного, в известном смысле условного, музыкального языка фресок стало как раз нарушением специфической *правды* интонирования. Малейшее отступление от стилистического единства, от избранного ракурса музыкального повествования мстит за себя. Там, где Петр не противостоит хору, а как бы стоит во главе его, все прекрасно, естественно и стройно, все «фресково»,

если так можно выразиться. Там же, где Петр, грубо говоря, «кричит на хор», стиль нарушается: в жанр преждевременно вторгается элемент оперного действия, причем несколько иллюстративного характера. Это, по-моему, снижает удачно избранный композитором *высокий стиль* музыкальных фресок. Снижает тем более, что и сам образ центрального героя *не развит*; будь его партия более развернутой, быть может, контрасты стиля убеждали бы больше...

Первая часть — самая цельная, музыкально самая яркая. Это интонационная заставка цикла. На простого слушателя она производит особо сильное впечатление хотя бы потому, что такого слушателя не мучают профессиональные ассоциации со вступлением к опере Мусоргского «Борис Годунов». Однако в аналитических целях эти ассоциации могут оказаться полезными, ибо «работают» на концепцию А. Петрова, создавая образ старой Руси с ее неприятием нового. Вспомним: тема Мусоргского, начинаясь так же, была устремлена вперед, к четвертой ступени, а здесь та же поначалу попевка (причем тождественной ритмической структуры!) никнет к секунде, замкнутая в себе, скованная буквальностью повтора:

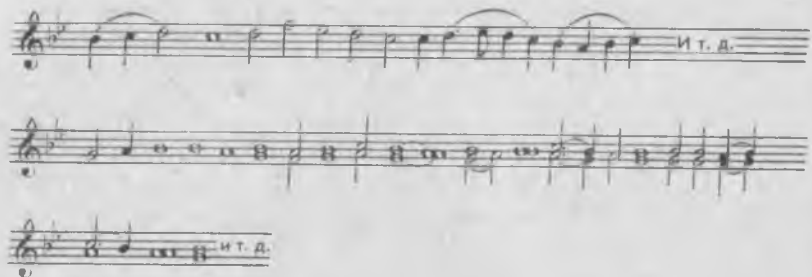
У Мусоргского

У Петрова

Однако очевидно, что не тема Мусоргского, во всяком случае не она одна, послужила Петрову прямым прообразом. Какой-то иной круг интонаций слышался здесь композитору. Какой же? Для народных песен подобный малотерцовый мотив с остановкой на срединном тоне нехарактерен; среди кантов его тоже нельзя назвать популярным; не часто встречается он и в знаменном распеве, однако именно здесь видятся мне его непосредственные истоки. Сравните²:

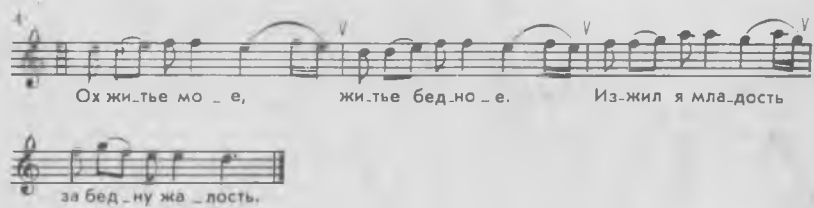
3 J=54

² Цит. гимны по кн.: Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Изд. 2-е, Л., 1971, № 72 и 95 (№ 72 — сочинение неизвестного автора XVII века). В приводимом примере строки 1—2 — тема Петрова.



Правда, в приведенных мелодиях черты знаменного распева органично сочетаются с чертами распева крестьянской лирической песни (гептахорд, неизвестный церковному пению, а в теме Петрова — и большесекундовое опевание тоники снизу, вводимое квинтовым скачком).

Первая мелодия фресок оказывается сродни не только и не просто мелодии Мусоргского, народным песням и знаменному распеву. Она заключает в себе музыкальные ассоциации всех названных параллелей, не копируя механически ни одну из них. В ней слышится нечто обобщенное, символическое и одновременно куда более обнаженно-лирическое, чем во всех ее интонационных истоках. Этот обнаженный лиризм связан, быть может, и с кантовой мелодикой гармонического строя, в которой такая остановка на второй ступени терцовой ячейки часто оборачивается доминантой³:



Как бы там ни было, эта тема-образ и тема-символ одновременно — большая удача композитора в поисках специфически «фрескового» тематизма, обобщенного и обобщающего.

Сольная фраза сопрано из первой части («Без тебя, мой свет, много грешных на земле», цифра 7) разительно напоминает

напевы плачей и песен одного из древнейших стилей русской лирической песенности⁴:



Мелодика второй части фресок не имеет прямых фольклорных аналогий. Если они и ощущаются, то в очень опосредованной форме, причем опосредованной стилистикой русской классической музыки. В отдельных фразах (плачезного характера, например) заметны переключки с первой частью.

Третья фреска исполняется, в основном, оркестром. В ней очевидны традиции «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова, «Ледового побоища» Прокофьева. Фольклорный прообраз чувствуется лишь в заключительном причитании — плаче по погибшим воинам, особенно в этой фразе:



Сходство с торопецкими плачами, записанными на родные Мусоргского, бесспорно⁵:



Подробнее остановимся на финале. Перед композитором стояла сложная творческая задача — написать славление после таких гениальных образцов, как «Славься» Глинки, как соответствующие хоры из «Александра Невского» или «Войны и мира» Прокофьева. Речь идет именно о главной теме финала, ибо срединный материал на слова «Радуйся! Морем страну на века увенчал я ныне», основанный на мажорном трезвучии, явно восходит к кантам-виватам петровских времен и потому особой загадки не таит.

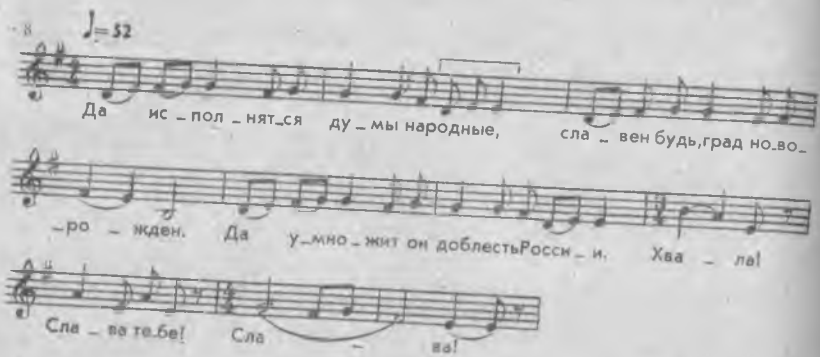
Истоки же главной темы определить гораздо труднее. Напомню ее:

³ См.: Сборник кантов восемнадцатого века. М., 1952 (приложение к кн. Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века», т. 1), с. 2, 6, 50, 92. Цит. мелодию канта «Ох, житье мое, житье бедное», с. 50. Правда, в данном случае ладовая основа канта не вполне ясна (см. об этом комментарий Т. Ливановой на с. 118), но зато чрезвычайно показателен повтор начального мотива и общая композиция, роднящая тему А. Петрова с кантом.

⁴ Подробнее об этом см.: Земцовский И. И. О композиции русских «квартетных» лирических песен. — В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965, с. 133—159. Там же см. соответствующие нотные образцы.

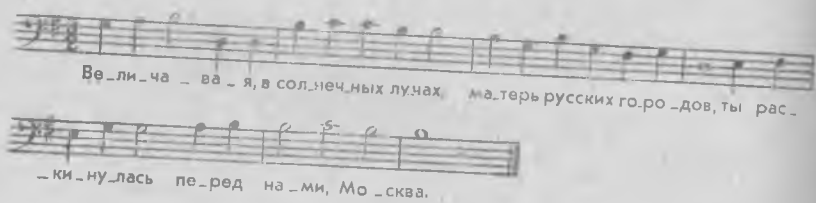
⁵ См. № 62 в сб.: Торопецкие песни. Запись, сост. и коммент. И. Земцовского. Л., 1967. Ср. там же, с. 120.

8 $J=52$



Да ис-пол-нят-ся ду-мы народные, сла-вен будь град но-во-ро-жден. Да у-мно-жит он доблесть Рос-сии. Хва-ла! Сла-ва те-бе! Сла-ва!

Как и тема вступления, она ассоциируется с мелосом разного происхождения: здесь, помимо упомянутых классических образцов, вспоминается, в частности, ария Кутузова из десятой картины оперы Прокофьева «Война и мир»:



Ве-ли-ча-ва-я, в сол-неч-ных лучах, ма-терь рус-ских го-ро-дов, ты рас-ки-ну-лась пе-ред на-ми, Мо-сква.

От народно-песенных или кантовых интонаций эта тема достаточно далека, несмотря на отдельные совпадения (например, нисходящая последовательность звуков квинтового трихорда в тактах 4 и 7). Более очевидны в ней интонации знаменного распева. Сравните⁶:

10



и т. д.

Как видим, они не цитируются Петровым, но их свободное интонирование прослушивается сквозь четкие контуры его темы,

⁶ См. цит. кн. Н. Успенского, № 67, 74, 102, 109, 117.

особенно восходящая попевка от тоники к кварте и запоминающееся секундное опевание II ступени снизу.

Среди многоголосных образцов, приводимых Н. Успенским, можно найти также фактурные аналоги темы Петрова, в частности параллельное движение кварт и квинт, равно как и септимовые опоры⁷:



Кадансы

у Петрова

Хотя отмеченные интонации использованы композитором не в явной форме, они, бесспорно, наложили свой отпечаток на музыку финальной фрески, придав ей оттенок некой ретроспективности и, я бы сказал, некой чрезмерной обобщенности. В ней нет, например, зажигательного ритма и крепких гармонических интонаций канта, столь ярко воссозданных Глинкой. Несмотря на маршевую четырехдольную поступь и выпуклый трехдольный перебив рефрена («Хвала! Слава тебе!»), эта мелодия отмечена некоторой бесстрастностью и даже вялостью, здесь явно нежелательной.

Может быть, поэтому финал и кажется где-то растянутым, в чем повинна не композиция целого, в общем вполне стройная, а именно тематизм, на мой взгляд недостаточно активный в ритмико-интонационном отношении.

Разумеется, это мое сугубо личное впечатление. Не исключено, что слушатели, не отягощенные моими ассоциациями, воспримут финал иначе. Ведь бесспорно, что он органически вписывается в цикл и по мелодике не выпадает из общего стиля произведения. Однако я считал необходимым высказать и свои сомнения, как бы субъективны они ни были: ведь эта музыка так или иначе будет включена в оперу, и потому даже мельчайшие сомнения доброжелательного критика могут принести композитору пользу, либо укрепив его в своей правоте, либо заставив частично и творчески пересмотреть свое первоначальное решение.

Несмотря на все сказанное, финальный «Гимн России» обладает принципиальными достоинствами, одно из которых представляется мне особенно важным, ибо касается путей современного использования оборотов знаменного распева. Во-пер-

⁷ Цит. кн. Н. Успенского, № 86, 92, 94, 95.

вых, они переинтонируются композиционно и ритмически, вторых, сплавляются с иными интонациями и тем самым активизируются, трансформируются. (Не останавливаясь на «техническом» анализе этих процессов, понятных для профессионалов и малоинтересных для любителей музыки.) Новая метризация знаменного распева сильно меняет его облик; вместе с тем возникающая ассоциация придает музыке особый колорит и, я сказал бы, особый ток: не песенный разлив, не эмоциональная непосредственность, не самодовлеющая тематическая яркость, а некая особая эстетическая условность (отнюдь не в отрицательном смысле этого слова!).

В этой условности, если хотите, можно видеть в данном случае даже известное отражение парадоксальности вкусов самого Петра I и его эпохи с ее «сдвинувшимся бытом» (Б. Асафьев): клиросное пение плюс солдатский марш⁸, причем в определенном, новоявленном единстве!

Итак, суммируем. Ни одна мелодия фресок целиком ниоткуда не заимствуется, но композитор явно сроднился с наиболее живым, характерным в музыке Петровской эпохи, в могучих созданиях древнерусского певческого и отечественного классического искусства. Причем, пользуясь в общем едиными интонационными истоками, Петров переинтонировал их по-разному в разных жанрах (от лирико-эпического повествования до хвалебно-гимнической песни).

Стилевое единство сочинения столь велико, что даже интонации гипертрофированного плача (типа цитированной торопецкой музыкальной формулы) органично вплетаются в суровую ткань хорового распева, ибо для композитора это вовсе не псевдонатуральное голошение, но также деталь фрески. В этом проявляется особость точки зрения автора, его художественная концепция. (Можно, кстати, заметить, что именно фресковый ракурс обусловил и охарактеризованную выше эмоциональную сдержанность финального тематизма.)

Таким образом, различные интонационные истоки органично сплетены в музыке Петрова благодаря последовательно проведенному единому способу их воссоздания, обусловленному характером и стилем фрескового повествования. В этом я вижу новаторство и удачу композитора, который на сложнейшем пересечении музыкальных традиций ищет индивидуальное художественное решение.

Многое можно было бы сказать еще о мастерстве Петрова в области оркестровки и хорового письма, о преломленных им известных традициях в этой области, но ограничимся сказанным.

⁸ Известно, что Петр плохо воспринимал светскую музыку как искусство, признавая за ней лишь утилитарное значение, но виртуозно исполнял барабанный бой и любил иногда петь на клиросе (Подробнее см.: Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России, т. 1. Вып. 3. М.—Л., 1928, с. 337—338).

Фрески уступают дорогу опере. Композитор продолжил работу над музыкальным воплощением образа и деятельности Петра I. Нас ждет встреча с большим сценическим полотном, с ожившими фресками, с новыми сторонами облика Петра и его века, в котором, по словам А. И. Герцена, было «что-то революционное в костях и мясе»⁹.

Мы вправе ожидать также «чего-то революционного» в музыкальном языке и музыкальной драматургии новой оперы. Поэтому не будем спешить с выводами. Слово вновь за композитором.

1974 г.

⁹ Герцен А. И. Собр. соч. в 9-ти т. 9, с. 121.

БИБЛИОГРАФИЯ

И. И. Земцовский — старший научный сотрудник Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (1960), член Союза композиторов СССР (1961), кандидат искусствоведения (1964), член Американского общества этномузыковедения (1969), член Международного совета народной музыки ЮНЕСКО (1972), член Ирландского общества народной музыки (1976).

Предлагаемая библиография содержит перечень опубликованных по январь 1977 г. основных научных трудов И. И. Земцовского¹ и литературы о нем.

Сведения расположены в хронологическом порядке. В пределах года сначала приведены журнальные и газетные материалы, затем в алфавитном порядке следуют книги и статьи из различных сборников и продолжающихся неперiodических изданий. При перечислении откликов на учтенные работы, рефераты (т. е. пересказы содержания) указаны после рецензий.

Данные о трудах И. И. Земцовского представлены в трех разделах (публикации в советской печати; публикации в зарубежной печати; переводы на иностранные языки); литература о нем сгруппирована в двух параграфах (публикации в советской печати; публикации в зарубежной печати).

Описания источников сделаны по принятым сокращениям как для советских, так и для зарубежных изданий (например, Sp. обозначает столбец).

В библиографии использована система перекрестной нумерации.

ОСНОВНЫЕ НАУЧНЫЕ ТРУДЫ И. И. ЗЕМЦОВСКОГО

Публикации в советской печати

1958

1. Вологодские частушки.— «Сов. музыка», 1958, № 2, с. 109—115.

1959

2. Интонационное «зерно» оперы «Борис Годунов». — «Сов. музыка», 1959, № 3, с. 24—32.
Перевод на рум. яз. см. № 96.
3. О песенности в русской музыке.— «Сов. музыка», 1959, № 7, с. 64—70.
Перевод на рум. яз. см. № 97.

1960

4. О варианности протяжных песен. [Статья 1].— «Сов. музыка», 1960, № 7, с. 101—107. См. № 6.
5. О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни.— В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, V. М.—Л., Изд-во

¹ В обзор не включены три заметки из «Музыкальной энциклопедии» и 3-го издания «Большой советской энциклопедии», двадцать девять мелких статей и рецензий, напечатанных в журналах «Советская музыка», «Музыкальная жизнь», «Культурно-просветительная работа» и «Латинская Америка», пятьдесят четыре публикации из центральных и областных советских газет и прессы Болгарии, тезисы четырех выступлений на Всесоюзных совещаниях, двадцать два реферата, помещенных в международном информационном бюллетене «Demos» (Берлин).

АН СССР, 1960, с. 219—230 с нот. (АН СССР. Ин-т рус. литературы [Пушкинский Дом]).

1961

6. О варианности протяжных песен. (Статья 2).— «Сов. музыка», 1961, № 1, с. 68—73. См. № 4.
7. Реплика В. Шеглову.— «Сов. музыка», 1961, № 9, с. 67—69.
О теме «Рассвета» в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского.
Отклик: Шеглов В. Еще раз о «Рассвете». — Там же, с. 69—71.

1963

8. Наша песня сегодня.— «Сов. музыка», 1963, № 11, с. 42—45.
О песнях композиторов Ленинграда.
9. Баллада о дочке-пташке (К вопросу о взаимосвязях в славянской народной песенности).— В кн.: Русский фольклор, VIII. Народная поэзия славян. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, с. 144—159 (АН СССР. Ин-т рус. литературы [Пушкинский Дом]).
Рец.: Милошевич Н.— «Прилози за књижевност, jezik, istoriju i folklor», Београд, 1964, кн. 30, № 3/4, с. 311; Românska N.— «Lud», Wrocław, 1966, t. 50, sz. 2, s. 698—699.
10. Композиционные закономерности мелодического распева в протяжной песне.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., Музгиз, 1963, с. 230—254 (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).
Рец.: Cernea E. Folclor în câteva publicații Leningradene.— «Revista de etnografie și folclor», București, 1965, t. 10, № 5, p. 541.
11. О двух типах трактовки вводного тона в произведениях С. Прокофьева.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., Музгиз, 1963, с. 111—120 (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).
12. О методе изучения русской протяжной лирической песни.— В кн.: Сборник студенческих научных работ. Серия гуманитар. наук. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1963, с. 37—48 (Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова).
Рец.: Cernea E. Folclor în câteva publicații Leningradene.— «Revista de etnografie și folclor», București, 1965, t. 10, № 5, p. 542.

1964

13. Песенный быт современной костромской деревни.— В кн.: Русский фольклор, IX. Проблемы современного народного творчества. М.—Л., «Наука», 1964, с. 287—293 с нот. (АН СССР. Ин-т рус. литературы [Пушкинский Дом]).
14. Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1964. 20 с. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).
15. Русская народная песня. Научно-популярный очерк. М.—Л., «Музыка», 1964. 65 с. (Б-ка муз. самообразования).
Рец.: Коротко о книгах.— «Муз. жизнь», 1965, № 5, с. 24; «Bulletin of the International folk music council», London, 1966, v. XXVIII, July, p. 41; реф.: «Новые книги», М., 1964, № 33, с. 43.
16. Русская народная песня. Революционная песня. Советская массовая песня.— В кн.: Спутник музыканта. Энциклопедический карманный словарь-справочник. Ред.-сост. А. Л. Островский. М.—Л., «Музыка», 1964, с. 86—101. См. № 38.

1965

17. На родине Мусоргского.— «Сов. музыка», 1965, № 10, с. 92—97. Со-автор Н. А. Мартынов.
О совр. песен. культуре Торопец. р-на Калинин. обл.

18. О композиции русских «квартирных» лирических песен.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. М.—Л., «Музыка», 1965, с. 133—159 (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

19. Сельская хоровая самодеятельность и фольклор.— В кн.: Проблемы музыкальной самодеятельности. М.—Л., «Музыка», 1965, с. 70—89 (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

1966

20. Песни-баллады.— «Сов. музыка», 1966, № 4, с. 89—95.

21. Русское в «Русской тетради» [В. А. Гаврилина].— «Сов. музыка», 1966, № 12, с. 31—38.

Отклик: Рахманова М. О «фольклорном» направлении в современной русской музыке.— «Сов. музыка», 1972, № 1, с. 10—11.

22. Русские народные протяжные песни. Антология. Общ. ред. Ф. А. Рубцова. М.—Л., «Музыка», 1966. 181 с. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии). Вступительная статья «О русской протяжной лирической песне» (с. 3—30), составление, примечания и библиография.

Рец.: Коукаль В.— «Сов. музыка», 1967, № 1, с. 139; Грица С. Антологія російської протяжної пісні.— «Нар. творчість та етнографія», Київ, 1968, № 5, с. 88—89; Krader В.— «Journal of the International folk music council», Cambridge, 1968, v. XX, p. 77—78; Nazor A.— «Narodna umjetnost», Zagreb, 1967/1968, kn. 5/6, s. 607—608; реф.: Korguzalov V.— «Demos», Berlin, 1967, H. 1, № 292, Sp. 163.

1967

23. Истоки «Хора поселян».— «Сов. музыка», 1967, № 8, с. 44—47.

О фольк.-песен. основе хора в опере «Князь Игорь» А. П. Бородин.

24. Сегодня и завтра музыкальной фольклористики.— «Сов. музыка», 1967, № 12, с. 26—32.

Перевод на нем. яз. см. № 98.

Реф.: L a r i n V.— «Demos», Berlin, 1969, H. 2, № 337, Sp. 204—205.

25. Искатели песен. Рассказы о собирателях народных песен в дореволюционной и Советской России. М., «Музыка», 1967. 111 с.

Рец.: Васильева К. Жизнь моя — песни.— «Книжное обозрение», М., 1968, 27 янв., № 5, с. 10; Иванов П. Вечно живой источник.— «Новгор. правда», 1968, 27 авг., № 200, с. 4; Колпакова Н.— «Муз. жизнь», 1968, № 16, с. 24; Nazor A.— «Narodna umjetnost», Zagreb, 1967/1968, kn. 5/6, s. 609; реф.: Šarovalova G.— «Demos», Berlin, 1968, H. 2, № 252, Sp. 222.

26. Музыкальная самодеятельность.— В кн.: Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Муз.-ист. очерки. Отв. ред. В. М. Богданов-Березовский. Л., «Музыка», 1967, с. 463—486. Соавтор В. П. Ильин.

27. О композиции русских «квintовых» лирических песен.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., «Музыка», 1967, с. 230—247 (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

28. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., «Музыка», 1967. 195 с. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии) (рез. на нем. яз.).

С. 3—4: Предисловие; с. 5—44: Протяжная песня как особая форма русской крестьянской песенной лирики; с. 45—75: Основные композиционные признаки песенной строфы; с. 76—142: Основные принципы музыкального формообразования; с. 143—145: Заключение; с. 146—188: Библиографические примечания и дополнения; с. 169—188: нотные примеры; с. 189—191: Список сокращений.

Рец.: Дубравин В. С любовью к песне.— «Сов. музыка», 1968, № 6, с. 140—141; Дубравин В. Корисне дослідження.— «Нар.

творчість та етнографія», Київ, 1968, № 5, с. 89—90; Сван А. Русское певческое искусство.— «Россия», Нью-Йорк, 1968, 22 ноября; Nazor A.— «Narodna umjetnost», Zagreb, 1967/1968, Kn. 5/6, s. 608—609; Лапин В.— В кн.: Русский фольклор, XII. Из истории русской народной поэзии. Л., «Наука», Ленингр. отд-ние, 1971, с. 289—290 (АН СССР. Ин-т рус. литературы [Пушкинский Дом]); реф.: L a r i n V.— «Demos», Berlin, 1969, H. 3, № 451, Sp. 263.

29. Русская советская музыкальная фольклористика.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 6-7. Л., «Музыка», 1967, с. 215—262 (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

Реф.: Gorkovenko A.— «Demos», Berlin, 1969, H. 2, № 336, Sp. 204.

30. Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского. Сборник. Л., «Музыка», 1967. 140 с. (К 900-летию города Торопца). Запись текстов, составление и комментарий.

Рец.: Юсфин А. Восполнен существенный пробел.— «Сов. музыка», 1968, № 6, с. 138—139; Andrzejczak B.— «Muzyka», Warszawa, 1968, R. XIII, № 2 (49), s. 99—100; Nazor A.— «Narodna umjetnost», R. XIII, № 2 (49), s. 99—100; Nazor A.— «Narodna umjetnost», Zagreb, 1967/1968, kn. 5/6, s. 609—610; Krader B. Folk music in Soviet Russia: some recent publications.— In: Yearbook of the International folk music council, 2 (1970) Urbana, Chicago, London, Univ of Illinois Press, 1971, p. 151—152; реф.: Gorkovenko A.— «Demos», Berlin, 1969, H. 3, № 452, Sp. 263—264.

1968

31. О фольклоре, историзме и парадоксах.— «Сов. музыка», 1968, № 4, с. 86—90.

О статье А. Юсфина «Фольклор и композиторское творчество» в журн. «Сов. музыка», 1967, № 8.

Отклик: Рахманова М. О «фольклорном» направлении в современной русской музыке.— «Сов. музыка», 1972, № 1, с. 16.

32. К спорам о жанрах.— «Сов. музыка», 1968, № 7, с. 104—107.

Реф.: Macievskij J.— «Demos», Berlin, 1970, H. 2, № 264, Sp. 181—182.

33. От слов — к делу. Навстречу IV Всесоюзному съезду композиторов.— «Сов. музыка», 1968, № 11, с. 20—23.

34. К изучению музыкальных связей в славянском обрядовом фольклоре.— В кн.: Русский фольклор, XI. Исторические связи в славянском фольклоре. М.—Л., «Наука», 1968, с. 126—139; нотн. прил., с. 377—380 (АН СССР. Ин-т рус. литературы [Пушкинский Дом]).

35. Календарные песни как цикл (К вопросу о музыкальном словаре).— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 8. Л., «Музыка», 1968, с. 99—110 (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

Реф.: Pjankova S.— «Demos», Berlin, 1970, H. 1, № 139, Sp. 81—82.

1969

36. В сердце и в песнях народа...— «Сов. музыка», 1969, № 6, с. 2—6. О нар. песнях о В. И. Ленине.

37. Ленинские принципы методологии научного исследования и задачи музыкальной фольклористики (К постановке вопроса).— В кн.: Учение В. И. Ленина и вопросы музыкознания. Л., «Музыка», 1969, с. 203—223. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

Рец.: Дараган Д. Г. Изучая ленинское наследие...— «Сов. музыка», 1972, № 2, с. 36; реф.: Gorkovenko A.— «Demos», Berlin, 1970, H. 3, № 317, Sp. 216.

38. Русская народная песня. Революционная песня. Советская массовая песня.— В кн.: Спутник музыканта. Популярный энциклопедический словарь

справочник. Изд. 2-е. Ред.-сост. А. Л. Островский. Л., «Музыка», 1969, с. 95—105. См. № 16.

1970

39. Современный фольклор древнего Углича.— «Сов. музыка», 1970, № 6, с. 86—92.

Реф.: L a p i n V.— "Demos", Berlin, 1972, Н. 1, № 33, Sp. 22—23.

40. Народные песни о Ленине. Сборник. Общ. ред. Б. М. Добровольского. Л.—М., «Сов. композитор», 1970. 48 с. Соавтор Н. К. Бондарь. Составление сборника.

Реф.: G o r k o v e n k o A.— "Demos", Berlin, 1972, Н. 1, № 34, Sp. 23.

41. Поэзия крестьянских праздников. Сборник. Общ. ред. В. Г. Базанова. Л., «Сов. писатель», Ленингр. отд-ние, 1970. 636 с. (Б-ка поэта. Большая серия. Изд. 2-е). Вступительная статья «Песенная поэзия русских земледельческих праздников» (с. 5—50), составление, подготовка текста и примечания.

Рец.: Н е д е л ь к о в и й Д.— «Народно стваралаштво (Folklor)», Београд, 1970, год IX, св. 33/34, с. 96; А г о ш к о в Н. Первая ласточка.— «Севская правда», Севск, Брянск. обл., 1971, 12 янв., № 4, с. 4; М о л д а в с к и й Дм. Книга о книгах. О некоторых работах литературоведов и критиков.— «Вечерний Ленинград», 1971, 24 марта, № 69, с. 3; К р у г л о в Ю. В этом сказочном царстве...— «В мире книг», 1971, № 7, с. 30—31; N a z o r A.— "Narodna imjetnost", Zagreb, 1971, kn. 8, s. 268—269; Д у б р а в и н В. Збирка расиској календарној поези.— «Нар. творчѣст та етнографја», Киѣв, 1972, № 3, с. 92—93; K ü l l ö s J.— "Ethnographia", Budapest, 1972, t. LXXXIII, № 2/3, p. 418—419; Д у б р а в и н В.— «Сов. этнография», 1973, № 4, с. 176—177; O i n a s F.— "The Slavic and East European Journal", Baltimore, 1973, v. 16, № 2, p. 226—227; K ü l l ö s J.— "Acta Ethnographica", Budapest, 1973, t. 22, № 1/2, p. 254—255; Z i l y n s k y j O.— "Slavia", Praha, 1975, гоѣ XLIV, № 4, с. 424—426.

42. Русская народная песня (Методическое пособие в помощь лектору). Л., 1970. 20 с. (О-во «Знание» РСФСР. Ленингр. отд-ние. Метод. пособие в помощь лектору). Соавтор Т. П. Лукьянова.

1971

43. Жанр, функция, система.— «Сов. музыка», 1971, № 1, с. 24—32.

О возникновении фолькл. жанров в недрах фолькл.-этнограф. комплексов.

Реф.: L a p i n V.— "Demos", Berlin, 1973, Н. 1, № 9, Sp. 7—8.

44. Песни родины Глиники.— «Сов. музыка», 1971, № 7, с. 156—157.

45. Народное в современном. Опыт стилистического анализа.— «Сов. музыка», 1971, № 8, с. 30—37.

Об оратории Р. Щедрина «Ленин в сердце народном».

46. В. И. Ленин в песнях народов СССР. Сборник. Общ. ред. В. Е. Гусева. М., «Музыка», 1971. 336 с. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Фольклор и фольклористика). Статья «В. И. Ленин в песнях советского народа» (с. 5—13), составление и редактора.

47. О народном у Свиридова (К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка).— В кн.: Георгий Свиридов. Сб. статей. Сост. и общ. ред. Д. В. Фришмана. М., «Музыка», 1971, с. 384—398.

Отклик: Н и к о л а е в А. О творчестве Свиридова.— «Сов. музыка», 1972, № 5, с. 106—107.

48. Фольклор и композитор.— В кн.: Музыка и современность. Сб. статей. Вып. 7. Сост. Т. А. Лебедева. М., «Музыка», 1971, с. 211—220. Перевод на болг. яз. см. № 100.

1972

49. Нужна ли музыковедению семасиология?— «Сов. музыка», 1972, № 1, с. 28—35.

Расширенный вариант см. № 65.

Перевод на чеш. яз. см. № 101.

50. Фольклор и современность.— «Сов. музыка», 1972, № 5, с. 108—111. О путях развития нар. муз. творчества. По материалам Междунар. конференции «Европейский фольклор и современность» (Копривштица, авг. 1971 г.).

51. Зарубежная музыкальная фольклористика (Краткий обзор послевоенных публикаций). Социалистические страны Европы.— В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., «Музыка», 1972, с. 350—372 (Фольклор и фольклористика).

52. «На Руси родной...» (Этюд из цикла «Русское у С. С. Прокофьева»).— В кн.: С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. Сост. В. М. Блок. М., «Музыка», 1972, с. 292—298.

53. О значении болгарского фольклора в исследовании русской народной музыки (К вопросу о сравнительно-типологическом методе).— В кн. Болгария—СССР. Диалог о музыке. По материалам болгаро-советского симпозиума, посвященного 25-летию Народной Республики Болгарии. Сост. и ред. И. А. Слепнев и В. И. Зак. М., «Сов. композитор», 1972, с. 60—82 (Комиссия муз. критики СК СССР).

Рец.: К а у ф м а н Н. Българо-съветската дружба в музикално-теоретичен сборник.— «Българска музика», София, 1972, № 8, с. 37—38.

54. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии.— В кн.: Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. М., «Сов. композитор», 1972, с. 169—197.

Рец.: Л о б а н о в М. Проблемы музыкальной науки.— «Сов. музыка», 1975, № 12, с. 110—111.

55. Образцы народного многоголосия. Сборник. М., «Сов. композитор», 1972. 135 с. Составление, общая редакция и предисловие.

Рец.: Л о б а н о в М. А.— «Сов. музыка», 1973, № 6, с. 122—123.

56. Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. М., «Музыка», 1972, 444 с. (Фольклор и фольклористика) (рез. на англ., нем. и франц. яз.). Составление и редактора.

Рец.: Р и с т о в с к и Б. Три советски фолклористички зборника и еден нефолклористички проблем.— «Македонски фолклор», Скопје, 1973, год VI, бр. 11, с. 124—126.

57. Фольклористика как наука.— В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., «Музыка», 1972, с. 9—79 (Фольклор и фольклористика).

Рец.: Б у к у р е щ л и е в М.— «Българска музика», София, 1973, № 3, с. 58.

1973

58. Песни, исполнявшиеся во время календарных обходов дворов у русских.— «Сов. этнография», 1973, № 1, с. 38—47 (рез. на англ. яз.).

59. Внимание исполнителю в фольклоре!— «Сов. музыка», 1973, № 3, с. 95—99. Соавтор Т. П. Лукьянова.

60. Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. М., «Музыка», 1973. 400 с. (Фольклор и фольклористика). Составление и редактора сборника.

61. Русские народные песни Вологодской области. Сборник. Сост., вступ. статья и комм. М. Бонфельд. Вологда, Сев.-Зап. кн. изд-во, 1973. 207 с. с нот. (Упр. культуры Вологод. обл.исполкома. Вологод. обл. хоровое о-во). Нотная редактора.

Рец.: К а м е н е в В. Глоток из родника.— «Красный Север», Вологда, 1973, 13 ноября, № 265, с. 4; Г ы н т а р е в а Л. Пока не поздно.— «Новгор. правда», 1974, 1 марта, № 51, с. 4; М и л к а А.— «Сов. музыка», 1975, № 3, с. 110—111; реф.: К о б е л ' k o v O.— "Demos", Berlin, 1974, Н. 3, № 338, Sp. 230—231.

62. Слово о Петровых фресках.— «Сов. музыка», 1974, № 4, с. 10—15. Об образе Петра I в творчестве композитора А. Петрова.
63. Значение теории интонации Бориса Асафьева для развития методологии музыкальной фольклористики.— В кн.: Социалистическая музыкальная культура. Проблемы. Традиции Перспективы. М., «Музыка», 1974, с. 82—93. Перевод на нем. яз. см. № 102.
64. К проблеме взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян.— В кн.: Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., «Наука», Ленингр. отд-ние, 1974, с. 147—154. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Перевод на болг. яз. см. № 99.
Рец.: Круглов Ю. Г.— «Сов. этнография», 1976, № 5, с. 176.
65. Семасиология музыкального фольклора (Методологические предпосылки).— В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., «Музыка», 1974, с. 177—206 (АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комис. комплексного изучения худож. творчества. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии) (рез. на англ. яз.). См. № 49.
66. Угличские народные песни. Из новых записей русских народных песен. Сборник Л., «Сов. композитор», 1974. 288 с. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии). Составление, редакция, фотоиллюстрации.
Рец.: Прямоков А. В. Песни Угличской земли.— «Сев. рабочий», Ярославль, 1975, 10 янв. № 8, с. 4; Прямоков А. В.— «Сов. музыка», 1975, № 8, с. 113—114; Грица С. И.— «Сов. этнография», 1976, № 5, 184—185; Burlasova S.— «Slovenský národopis», Bratislava, 1976, т. 24, № 3, с. 498—499.

1975

67. Мелодика календарных песен. Л., «Музыка», Ленингр. отд-ние, 1975. 224 с. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).
С. 3—23; Предисловие; с. 24—28: Календарные песни как цикл; с. 29—76: Песни зимнего календаря; с. 77—117: Песни весеннего календаря; с. 118—140: Песни весенне-летнего календаря; с. 141—156: Песни периода летних и осенних работ (жатвенные); с. 157—167: Взаимосвязи и параллели; с. 168—171: Послесловие, с. 172—222. Приложение. С. 172—194: Таблицы; с. 195—222: Литература.
Рец.: Дубравин В. В. Дослідження мелодики народних пісень.— «Нар. творчість та етнографія», Київ, 1976, № 5, с. 71—74; Sulitka A. O melodicé obrádních písní— «Národopisné aktuality», Strážnica, 1976, гоc. XIII, № 1, с. 54—55; Дубравин В. Новые рубежи фольклористики.— «Сов. музыка», 1976, № 8, с. 116—117; Тодоров Т. Принос в областта на музикалното славяноведение.— «Български фолклор», София, 1976, кн. 1, с. 87—89; Антонијевић Д.— «Balcanica» Београд, 1976, т. VII, с. 431—433; Лапин В. А. и Путилов Б. Н.— «Сов. этнография», 1977, № 2, с. 172—174.
68. Русские народные песни, напетые Анной Андреевной Степановой. Сборник Л., «Сов. композитор», Ленингр. отд-ние, 1975. 41 с. Запись, нотация, составление, предисловие и примечания.

1976

69. Фольклор і композитор сьогодні.— «Музыка», Київ, 1976, № 5, с. 2—4. Расширенный вариант см. № 72.
70. Карельские причитания. Сборник. Издание подготовили А. С. Степанова, Т. А. Коски. Науч. ред. У. С. Конкка. Петрозаводск, «Карелия», 1976. 534 с. с нот. (Карельский ин-т яз., лит. и истории АН СССР). Музыкальная редакция.

71. Народная музыка.— В кн.: Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., «Сов. энциклопедия», 1976, стлб. 887—904.

1977

72. Фольклор и композитор сегодня (На методологических подступах к проблеме).— «Сов. музыка», 1977, № 1, с. 29—36. См. № 69.

Публикации в зарубежной печати

1967

73. За изучаването на българската народна музика.— «Българска музика», София, 1967, № 8, с. 43—44.
74. Russische FSSR.— In: Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 1(1966). Bratislava, 1967, № 257—283, S. 49—52 (Slovenské národné múzeum).

1968

75. Das Staatliche Leningrader Institut für Theatér, Musik und Kinematographie.— «Beiträge zur Musikwissenschaft», Berlin, 1968. H. 1/2, S. 117—120.
76. Die Musikfolkloristik in der Russischen SFSR. Ein Literaturbericht von 1946—1967.— In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. B. XIV, T. 1. Berlin, 1968, S. 108—115 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Institut für deutsche Volkskunde).

Реф.: Uhlrich H.— «Demos», Berlin, 1969, H. 2, № 321, Sp. 192.

77. Прилог питању строфике народних песама (Из јужнословенско-руских паралела).— «Народно стваралаштво (Folklor)», Београд, 1968, год VII, св. 25, с. 61—69 с нот. (рез. на рус. яз.).
78. Russische FSSR.— In: Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 2(1967). Bratislava, 1968, № 347—367, S. 61—63. (Slovenské národné múzeum).

1969

79. Этногенез в свете музыкального фольклора.— «Народно стваралаштво (Folklor)», Београд, 1969, год VIII, св. 29/32, с. 201—211.
80. Russia.— In: Nonwestern music: Questionnaire results. Urbana, Illinois, University of Illinois of Champaign—Urbana, 1969, № 210, 212—216, 218—221, 224—231, p. 25—28 (Aesthetic Education Project).
81. Russische FSSR.— In: Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 3(1968). Bratislava, 1969, № 488—506, S. 77—79 (Slovenské národné múzeum).

1971

82. Russische FSSR.— In: Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 5(1970). Bratislava, 1971, № 336—428, S. 65—78 (Slovenské národné múzeum).

1972

83. Детский фольклор и календарная песня.— «Народно стваралаштво (Folklor)», Београд, 1972/1973, год XI/XII, св. 44/45, с. 35—41.
84. О применении сравнительно-типологического метода в этномузыковедении.— In: Rad XVII. kongresa saveza udruzenja folklorista Jugoslavije. Poreč 1970. Zagreb, 1972, s. 235—238.
85. Russische FSSR.— In: Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 6(1971). Bratislava, 1972, № 504—533, S. 81—85 (Slovenské národné múzeum).

1973

86. **Об анализе** одной мелодии (К методике системного исследования в этномузыковедении).— «Македонски фолклор», Скопје, 1973, год VI, бр. 11, с. 65—68 (рез. на макед. яз.).

87. **Рефренный** возглас на месте паузы в двоянной строфе.— «Народно стваралаштво (Folklor)», Београд, 1973, год XII, св. 47/48, с. 52—54.

88. **Russische FSSR.**— In: Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 7(1972). Bratislava, 1973, № 389—405, S. 68—70. (Slovenské národné múzeum).

1974

89. **О двух основных** аспектах социологического изучения народной музыки.— «Изв. на Института за музикознание Бълг. Академия на науките», София, 1974, т. XVII, с. 83—93 (рез. на болг. и нем. яз.).

90. **Общеславянские** элементы в музыкальном фольклоре балканских народов (На материале песен летних трудовых работ).— «Народно стваралаштво (Folklor)», Београд, 1974, год XIII, св. 49/52, с. 26—34 с нот.

91. **Russische FSSR.**— In: Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 8(1973). Bratislava, 1974, № 338—458, S. 65—82 (Slovenské národné múzeum).

1975

92. **Към въпроса** за метода на изучаване на обредните песни.— «Българска музика», София, 1975, № 3, с. 43—47.

93. **Russische FSSR.**— In: Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 9(1974). Bratislava, 1975, № 342—436, S. 68—82 (Slovenské národné múzeum).

1976

94. **Rosyjskie pieśni zapustne.**— «Muzyka», Warszawa, 1976, R. XXI, № 3 (82), s. 10—30 (рез. на англ. яз.).

1977

*¹ 95. **Russia. Folk music.**— In: Grove's dictionary of music and musicians. Ed. 6. London, 1977.

ПЕРЕВОДЫ ТРУДОВ И. И. ЗЕМЦОВСКОГО НА ИНОСТРАННЫЕ ЯЗЫКИ

1959

96. «Nucleul» intonațional al operel «Boris Godunov».— «Probleme de musică», București, 1959, № 2, p. 97—104. См. № 2.

97. **Melodicitatea în muzică Rusa.**— «Probleme de musică», București, 1959, № 4, p. 34—42. См. № 3.

1968

98. **Heute und Morgen der Musikfolkloreforschung.**— «Kunst und Literatur», Berlin, 1968, J. 16, № 6, S. 640—648. См. № 24.

1971

99. **За връзката** между календарната и сватбената обредност у славяните (по музикални данни).— «Българска музика», София, 1971, № 6, с. 39—42. См. № 64.

¹ Звездочкой обозначены книги, отсутствующие в библиотеках Ленинграда.

1972

100. **Фолклорът и композиторът.**— «Бюлетин на Българска Държавна консерватория», София, 1972, № 3, с. 1—9. См. № 48.

101. **Potrebuje hudební věda semaziologii?**— «Hudební rozhledy», Praha, 1972, r. XXV, № 5, s. 226—230. См. № 49.

1976

* 102. **Die Bedeutung der Intonationstheorie** Boris Assafjews für die Entwicklung der Methodologie der Musikethnologie.— In: Sozialistische Musikkultur. Traditionen. Probleme. Perspektiven. Herausgegeben von J. Elsner und G. Ordshonikidse. Berlin, «Neue Musik», 1976. См. № 63.

ЛИТЕРАТУРА О И. И. ЗЕМЦОВСКОМ

Публикации в советской печати

103. Ручьевская Е. Творческий отчет молодых композиторов.— «Муз. кадры», Л., 1955, 30 апр., № 6, с. 3.

Характеристика композиторских сочинений И. И. Земцовского.

104. Мезенева И. Студенческий альманах «Голоса молодых». — «Муз. кадры», Л., 1959, 21 янв., № 1, с. 3—4.

С. 4: оценка статьи И. И. Земцовского «Интонационные истоки темы вступления к опере Мусоргского „Борис Годунов“», помещенной в машинописном альманахе № 1 творческого кружка теоретико-композиторского фак-та Ленингр. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

105. Холопов Ю. Начало дружбы.— «Муз. кадры», Л., 1959, 14 апр., № 4, с. 3.

Оценка доклада И. И. Земцовского «Роль песенности в мелодике», прочитанного на заседании студенч. науч. о-ва Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского.

106. Молодой исследователь народной песни. Медаль студента И. Земцовского.— «Смена», 1959, 21 окт., № 249, с. 4.

К награждению И. И. Земцовского за исследование «Образная и композиционная связь текста с напевом русской протяжной лирической песни» медалью Всесоюз. конкурса М-ва высш. образования СССР «За лучшую студенческую работу».

107. Бондаревская Л. Единство поэзии и музыки. Лауреат Всесоюз. конкурса.— «Ленингр. университет», 1959, 2 ноября, № 34, с. 3.

К награждению И. И. Земцовского за исследование «Образная и композиционная связь текста с напевом русской протяжной лирической песни» медалью Всесоюз. конкурса М-ва высш. образования СССР «За лучшую студенческую работу».

108. Вегвис. Пытливый исследователь русской народной песни.— «Муз. кадры», Л., 1959, 5 ноября, № 12, с. 3 с портр.

К награждению И. И. Земцовского за исследование «Образная и композиционная связь текста с напевом русской протяжной лирической песни» медалью Всесоюз. конкурса М-ва высш. образования СССР «За лучшую студенческую работу».

109. Ратькова Л. «Голоса молодых» № 2.— «Муз. кадры», Л., 1959, 5 ноября, № 12, с. 2.

Оценка статьи И. И. Земцовского «О песенности в русской музыке», помещенной в машинописном альманахе № 2 студенч. науч. о-ва Ленингр. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

110. Таранов Г. Впечатления о дипломантах ТКФ.— «Муз. кадры», Л., 1960, 20 июня, № 12, с. 1.

Оценка диплом. работы выпускника по специальности «музыковедение» теоретико-композиторского фак-та Ленингр. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова И. И. Земцовского «Вопросы изучения музыкальных вариантов русских протяжных лирических песен».

111. Таранов Г. Желая больших успехов.— «Сов. музыка», 1960, № 8, с. 26—27.
С. 27: оценка диплом. работы выпускника по специальности «музыковедение» теоретико-композиторского фак-та Ленингр. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова И. И. Земцовского «Вопросы изучения музыкальных вариантов русских протяжных лирических песен».
112. Бершадская Т. На заочном отделении.— «Муз. кадры», Л., 1961, 22 июня, № 11, с. 3.
Оценка науч. деятельности И. И. Земцовского, выпускника заоч. отделения теоретико-композиторского фак-та Ленингр. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
113. Таранов Г. На экзаменах в Ленинграде.— «Сов. музыка», 1961, № 9, с. 60—61.
С. 61: характеристика симфонетты, диплом. сочинения И. И. Земцовского, выпускника по специальности «композиция» теоретико-композиторского фак-та Ленингр. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
114. Сборник студенческих работ.— «Смена», 1963, 23 мая, № 120, с. 3.
Сообщение о работе И. И. Земцовского «О методе изучения русской протяжной лирической песни», принятой в сборник науч. исследований студентов Ленингр. гос. ун-та им. А. А. Жданова.
115. Иванов Е. Из сёл на плёнку.— «Калинин. правда», 1965, 11 июля, № 162, с. 4.
О записи И. И. Земцовским нар. песен Торопец. р-на Калинин. обл.
116. Из старины глубоко.— «Знамя труда», Торопец, Калинин. обл., 1965, 14 июля, № 96, с. 2.
О подготовке И. И. Земцовским сборника «Торопецкие песни».
117. Торопецкие находки (Экспедиции возвращаются).— «Ленингр. правда», 1966, 4 янв., № 2, с. 4.
Об итогах экспедиции И. И. Земцовского по записи нар. песен Торопец. р-на Калинин. обл.
118. Ольхович Е. Когда молодежи интересно... Из опыта музыкальной пропаганды.— «Сов. музыка», 1966, № 8, с. 119—127.
С. 127: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского об экспедиции по записи песен на родине Мусоргского, прочитанного в красном уголке общежития Ленингр. политехнич. ин-та им. М. И. Калинина.
119. Н. И. Музыка — помощник историка.— «Сов. музыка», 1968, № 7, с. 147.
Крат. изложение доклада И. И. Земцовского «Музыка и этногенез» и упоминание его доклада «Русские обрядовые песни в записях ленинградских фольклористов-музыковедов последних лет», прочитанных на сессии отд-ния истории АН СССР (М., апр. 1967 г.).
120. Розенфельд Р. Л. и Полищук Н. С. Полевые исследования археологов и этнографов (Годичная сессия в Москве).— «Вестник АН СССР», 1968, № 7, с. 111—117.
С. 117: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «Музыка и этногенез», прочитанного на сессии отд-ния истории АН СССР (М., апр. 1967 г.).
121. Любителям народного искусства.— «Вечерний Ленинград», 1968, 4 окт., № 233, с. 3.
О создании на общественных началах при Ленингр. гос. ин-те театра, музыки и кинематографии семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.

122. Новиков Н. В. Научная конференция «Фольклор и этнография».— «Сов. этнография», 1968, № 5, с. 143—149.
С. 144: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «Музыка и этногенез», прочитанного на конференции Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР (Л., май 1968 г.).
123. Полищук Н. С. Сессия, посвященная итогам полевых этнографических исследований 1967 г.— «Сов. этнография», 1968, № 5, с. 137—140.
С. 139: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «Музыка и этногенез», прочитанного на сессии отд-ния истории АН СССР (М., апр. 1967 г.).
124. Бонфельд М. Сбереечь красоту родной земли.— «Красный Север», Вологда, 1968, 17 дек., № 292, с. 4.
Об участии И. И. Земцовского в работе Первой науч. конференции по муз. нар. творчеству Вологод. обл., организованной фольк. секцией обл. хорового о-ва (Вологда, дек. 1968 г.).
125. Вологодская свадьба.— «Вечерний Ленинград», 1969, 24 февр., № 46, с. 1.
О занятии семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
126. Кириллова Э. Песни Вологодщины.— «Муз. жизнь», 1969, № 7, с. 17.
Об участии И. И. Земцовского в работе Первой науч. конференции по муз. нар. творчеству Вологод. обл., организованной фольк. секцией обл. хорового о-ва (Вологда, дек. 1968 г.).
127. В Союзах композиторов.— «Сов. музыка», 1969, № 6, с. 145—146.
С. 146: о выступлении И. И. Земцовского на обсуждении планов книжной редакции изд-ва «Музыка», организованном комиссией муз. критики ССК.
128. Ленину посвящается.— «Сов. музыка», 1969, № 6, с. 142—143.
С. 143: о докладе И. И. Земцовского «Задачи музыкальной фольклористики в связи с ленинскими принципами методологии научного исследования», прочитанном на науч. конференции в Ленингр. гос. ин-те театра, музыки и кинематографии (Л., апр. 1969 г.).
129. На землю древнего Углича.— «Вечерний Ленинград», 1969, 5 июля, № 156, с. 3.
Об экспедиции семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
130. Храпченков В. Угличский фольклор.— «Сев. рабочий», Ярославль, 1969, 23 июля, № 170, с. 4.
Об итогах экспедиции в Углич. р-н семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
131. М. А. Полезное начинание.— «Сов. музыка», 1969, № 9, с. 157.
О работе семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
132. Собрано любителями.— «Вечерний Ленинград», 1969, 2 окт., № 231, с. 1.
Обзор этнограф. материалов, собранных в Углич. р-не Ярослав. обл. экспедицией семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
133. Камчатова Т. Экспедиция за ... сказками.— «Ленинские искры», Л., 1969, 25 окт., № 85, с. 2.
Об итогах экспедиции в Углич. р-н Ярослав. обл. семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
134. Грицаенко Г. Охотники за песнями.— «Сев. рабочий», Ярославль, 1969, 18 ноября, № 270, с. 4.
Об экспедиции в Углич. р-н семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
135. Владимирский Б. Посиделки в музее.— «Смена», 1970, 21 февр., № 43, с. 4.
Интервью с И. И. Земцовским о работе руководимого им семинара молодых фольклористов.

136. Конференция музыковедов.— «Сов. культура», 1970, 25 апр., № 49, с. 4.
О докладе И. И. Земцовского «О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии», прочитанном на Всесоюз. конференции ССК по теме «Значение ленинских идей в развитии советского музыкального творчества и музыкознания» (М., март 1970 г.).
137. Бондарь Н. и Тихонова Т. Фольклористы в Угличе.— «Муз. жизнь», 1970, № 15, с. 18—19.
Об итогах экспедиции семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским. Статья иллюстрирована photographиями, сделанными И. И. Земцовским.
138. Удивительное рядом.— «Ленингр. правда», 1970, 1 авг., № 179, с. 4.
Об итогах экспедиции в Кириш. р-н Ленингр. обл. с участием семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
139. Фольклор Киришской земли.— «Вечерний Ленинград», 1970, 1 авг., № 179, с. 3.
Об итогах экспедиции в Кириш. р-н Ленингр. обл. с участием семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Зеленевским.
140. Ивашнева Л. На село за песнями. Народному искусству нашу заботу.— «Смена», 1970, 23 авг., № 197, с. 3.
Об итогах экспедиции в Кириш. р-н Ленингр. обл. с участием семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
141. Славянина О. Подблюдные песни Севского района.— «Севская правда», Севск, Брянск. обл., 1970, 24 окт., № 127, с. 4.
О севских песнях в антологии И. И. Земцовского.
142. За песнями.— «Ленингр. правда», 1970, 29 дек., № 304, с. 4.
Об итогах экспедиции в Углич. р-н Ярослав. обл. семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
143. Ильин Э. Песни Киришского края.— Газ. «Смена», Л., 1971, 16 янв., № 13, с. 4.
Об итогах экспедиции с участием семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
144. Некрылова А. Ф. и Арапова Е. Г. Первая комплексная экспедиция ленинградского семинара молодых фольклористов.— «Сов. этнография», 1971, № 1, с. 115—119.
Об итогах экспедиции в Углич. р-н Ярослав. обл. семинара молодых фольклористов, руководимого И. И. Земцовским.
145. Гончарова О. Экспедиция за песнями.— Газ. «Смена», Смоленск, 1971, 19 июня, № 74, с. 4.
Кратк. изложение выступления И. И. Земцовского на фольк. научно-теоретич. конференции Смолен. муз. училища, посвященной итогам экспедиц. работы и постановке изучения фольклора (Смоленск, июнь 1971 г.).
146. Музыка старинных обрядов.— «Сов. музыка», 1971, № 6, с. 153.
О докладе И. И. Земцовского «О взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян (по музыкальным данным)», прочитанном на науч. конференции в Ин-те этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР (Л., февр. 1971 г.).
147. Игнатьева М. Это нужно миллионам слушателей (По страницам журнала «Советская музыка»).— «Сов. культура», 1971, 20 ноября, № 139, с. 3.
В статье дается оценка музыковедч. статей И. И. Земцовского, напечатанных в журн. «Сов. музыка».
148. Шаповалова Г. Г. Вторая научная конференция «Этнография и фольклор».— «Сов. этнография», 1971, № 6, с. 164—167.
С. 166: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «О взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян (по музыкальным данным)», прочитанного на конференции в Ин-те этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР (Л., февр. 1971 г.).

149. Бернандт Г. Б. и Ямпольский И. М. Кто писал о музыке. Библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. Т. 1. М., «Сов. композитор», 1971. 356 с.

- С. 324—325: Земцовский И. И.
150. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Сб. статей. Сост. М. В. Побединский. Л., 1971. 335 с. (М-во культуры РСФСР).
С. 200, 203—204, 211—212, 260: характеристика науч. деятельности И. И. Земцовского, старш. науч. сотрудника ЛГИТМК.
151. Д. Д. Семинар в Казани.— «Сов. музыка», 1972, № 3, с. 157.
О докладе И. И. Земцовского «Опыт прибалтийских фольклористов в области каталогизации записей народных песен», прочитанном на науч.-метод. семинаре, организованном Казан. гос. консерваторией, СК ТатАССР и Ин-том языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова АН СССР (Казань, дек. 1971 г.).
152. Изучение фольклора.— «Курьер ЮНЕСКО», 1972, № 3, с. 34.
О докладе И. И. Земцовского «О двух основных аспектах социологического изучения народной музыки», прочитанном на совещании по теме «Европейский фольклор и современность» (Копривштица, авг. 1971 г.).
153. Käbi P. Izali Zemtsovski folkloristide töömait.— «Sirp ja vasar», Tallinn, 1972, 2 июня, № 22, 10 с портр. (на эстонском яз.).
154. Ярустовский Б. Утверждать ленинские принципы партийности и народности. V пленум правления СК СССР.— «Сов. музыка», 1972, № 7, с. 2—23.
С. 5, 11—12: оценка исследовательских статей И. И. Земцовского «Ленинские принципы методологии научного исследования и задачи музыкальной фольклористики» и «Народное в современном». См. № 37, 45.
155. Нестерова Н. Л. Семинар молодых фольклористов.— В кн.: Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. М., «Музыка», 1972, с. 432—433.
О работе семинара, руководимого И. И. Земцовским.
156. Беккер Р. И. Симпозиум «Народный свадебный обряд как предмет комплексного изучения».— «Сов. этнография», 1973, № 1, с. 172.
О докладе И. И. Земцовского «Разработка методики картографирования народной музыки, сопровождающей свадьбу», прочитанном на симпозиуме, организованном комиссией комплексного изучения худож. творчества АН СССР (Л., март 1972 г.).
157. Гусев В. Е. Конгресс фольклористов Югославии.— «Сов. этнография», 1973, № 2, с. 159—161.
С. 160: о докладе И. И. Земцовского «Значение музыкального фольклора в исследовании проблемы этногенеза», прочитанном на XIX конгрессе фольклористов Югославии (Скопье, сент. 1972 г.).
158. Некрылова А. Ф. Чтения памяти П. Г. Богатырева.— «Сов. этнография», 1974, № 3, с. 144—146.
С. 146: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «Функции песни и проблемы музыкального формообразования», прочитанного на вторых чтениях в Ленингр. гос. ин-те театра, музыки и кинематографии (Л., ноябрь 1973 г.).
159. Булак Т. Г. Чтения памяти П. Г. Богатырева.— «Сов. славяноведение», 1975, № 4, с. 131—132.
С. 132: кратк. изложение сообщения И. И. Земцовского «О реконструкции былого синкретизма русских масленичных песен», сделанного на третьих чтениях в Ленингр. гос. ин-те театра, музыки и кинематографии (Л., дек. 1974 г.).
160. Динова Д. Богатство традиций.— «Сов. музыка», 1975, № 8, с. 102—104.

- С. 103: о докладе И. И. Земцовского «Музыкальный инструмент и музыкальное мышление», прочитанном на конференции по проблемам нар. инструмент. музыки, созданной объединен. фольк. комиссией СК РСФСР и Моск. композит. организацией (М., дек. 1974 г.).
161. Ивлева Л. М. и Рогачевская Е. М. Чтения памяти П. Г. Богатырева.— «Сов. этнография», 1975, № 6, с. 170—171.
- С. 171: кратк. изложение сообщения И. И. Земцовского «О реконструкции былого синкретизма русских масленичных песен», сделанного на третьих чтениях в Ленингр. гос. ин-те театра, музыки и кинематографии (Л., дек. 1974 г.).
162. **Всесоюзные семинары молодых фольклористов.**— В кн.: Информационное письмо Комиссии музыки народов СССР и Всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству Союза композиторов СССР. М., 1975, № 7/6, с. 36—49.
- С. 47: о докладе И. И. Земцовского «К проблеме определения фольклора», прочитанном на Третьем Всесоюзном семинаре (Репино, Ленингр. обл., апр. 1975 г.).
163. Ивлева Л. и Некрылова А. [Чтения памяти П. Г. Богатырева]. В кн.: Русский фольклор, XV. Социальный протест в народной поэзии. Л., «Наука», Ленингр. отд-ние, 1975, с. 269—290 (АН СССР. Ин-т рус. литературы [Пушкинский Дом]).
- С. 290: о сообщении И. И. Земцовского «О реконструкции былого синкретизма русских масленичных песен», сделанном на третьих чтениях в Ленингр. гос. ин-те театра, музыки и кинематографии (Л., дек. 1974 г.).
164. Колесов М. С. Фольклор и социалистическая культура (Опыт социологического подхода).— В кн.: Музыка в социалистическом обществе. Сб. статей. Вып. 2. Л., «Музыка», Ленингр. отд-ние, 1975, с. 74—88.
- С. 86—87: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «О двух основных аспектах социологического изучения народной музыки», прочитанного на конференции «Европейский фольклор и современность» (Копривштица, авг. 1971 г.).
- См. также № 7, 15, 21, 22, 25, 28, 30, 31, 37, 41, 47, 54, 55, 61, 64.

Публикации в зарубежной печати

165. Čistov K. V. Konferenz zum Thema "Folklore und Ethnographie" (26—29. Mai 1968 in Leningrad).— "Demos", Berlin, 1968, H. 2, № 388, Sp. 292—293.
- Стлб. 293: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «Музыка и этногнесиз», прочитанного на конференции Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР (Л., май 1968 г.).
166. Минору Морита. И. И. Земцовский как музыкальный фольклорист.— «Труды кружка по славянской филологии Токийского ун-та», Токио, 1968, № 2, с. 99—106 (на япон. яз.).
167. **Симпозиум** по проблеме на българската музика.— «Българска музика», София, 1969, № 10, с. 4—5.
- С. 5: о выступлении И. И. Земцовского на симпозиуме по болгарской музыке, организованном ССК и посвященном 25-летию социалистической Болгарии (М., сент. 1969 г.).
168. **Европейският** фольклор и съвременността.— «Работническо дело», София, 1971, 10 авг., № 222, с. 3.
- Об участии И. И. Земцовского в работе междунар. конференции «Европейский фольклор и современность», организованной Комитетом искусства и культуры Союза болгар. композиторов и Ин-том музыки Болг. АН (Копривштица, авг. 1971 г.).
169. **Видна** фолклористи и специалисти на фестивала.— «Черноморски фронт», Бургас, 1971, 18 авг., № 7554, с. 4.
- Об участии И. И. Земцовского в работе фестиваля болгар. нар. творчества (Копривштица, авг. 1971 г.).

170. Markl J. Konference o folklóru v Koprivštica.— "Národopisné aktuality", Strážnica, 1971, roč. VIII, № 4, s. 395—397.

С. 395: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «О двух основных аспектах социологического изучения народной музыки», прочитанного на конференции в г. Копривштице (авг. 1971 г.).

171. Elšček O. Festival bulharskej ľudovej hudby a tanca.— "Slovenská hudba", Ostrava, 1971, roč. XV, č. 9/10, s. 451—454.

С. 454: кратк. изложение доклада И. И. Земцовского «О двух основных аспектах социологического изучения народной музыки», прочитанного на конференции в г. Копривштице (авг. 1971 г.).

172. Juslin A. G. Niektóre przejawy pozaskalowego myślenia dźwiękowego w muzyce ludowej.— "Res facta", Kraków, 1971, № 5, s. 161—180.

С. 164, 170, 178: анализ нар. песен, записанных и опубликованных И. И. Земцовским.

173. Krader B. Books of Russian folk Musik.— In: Yearbook of the International folk music council. 2(1970). Urbana, Chicago, London, Univ. of Illinois Press, 1971, p. 152—154.

Характеристика фольк. изданий, осуществленных И. И. Земцовским.

174. Peukert H. Gibt es eine "slawische" Volksdichtung? Berlin, Akademie-Verlag, 1972. 70 S. (Sitzungsberichte des Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch—historische Klasse. B. 116, H. 2).

С. 54: оценка работ И. И. Земцовского по выяснению муз. связей в славянском фольклоре.

* 175. **International who's who in music and musicians' directory.** Ed. 8 Cambridge, England, 1977.

Р. 951. Zemtsovsky I. I.

См. также № 9, 10, 12, 15, 22, 24, 25, 28—30, 32, 35, 37, 39—41, 43, 53, 56, 57, 61, 66, 67.

Составила М. Я. Мельц

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
ФОЛЬКЛОР В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ	
Фольклор и композитор	6
Фольклор и композитор сегодня (На методологических подступах к проблеме)	14
О фольклоре, историзме и парадоксах	30
Персинтонирование как сущность творческого подхода к фольклору	40
АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ	
Три этюда из серии «Русское у Прокофьева»	55
I. О двух типах трактовки вводного тона в произведениях С. Прокофьева	55
II. «На Руси родной...»	66
III. О тематизме Третьего фортепианного концерта С. Прокофьева	71
О народном у Г. Свиридова (К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка)	77
Народное в современном. Опыт стилистического анализа (Оратория Р. Щедрина «Ленин в сердце народном»)	89
Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина	102
О музыке «Ярославны» Б. Тищенко (Из наблюдений фольклориста)	117
Об опере С. Слонимского «Виринея» (Редакция 1967 год)	141
Слово о Петровых фресках	146
Библиография (Составила М. Я. Мельц)	158

ИБ № 974

ИЗАЛИЙ ИОСИФОВИЧ ЗЕМЦОВСКИЙ

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

Редактор М. А. Дунаевский
Художник С. П. Дьяченко
Художественный редактор И. Н. Кошаровский
Технический редактор Л. Л. Малкес
Корректор С. В. Петрова

Сдано в набор 8/IX 1977 г. Подписано к печати 28/XII 1977 г. М-50483. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 3. Печ. л. 11. Уч.-изд. л. 11,896. Тираж 5240 экз. Изд. № 591. Т. пл. № 444 1977 г. Заказ 2444. Цена 1 руб.

Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». Ленинград, Д-65, Невский пр., 11.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая, 14.