

II

*КРИТИКА  
И  
МУЗЫКОЗНАНИЕ*





11  
K-85

# КРИТИКА И МУЗЫКОЗНАНИЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ

ВЫПУСК 2

Ташкент, Гос. музей музыки  
Инв. № [blacked out]

Ташкент, Гос. музей музыки  
Инв. № [blacked out]



Uzbekistan Respublikasi Davlati O'zbek Milliy Musiqasi Akademiyasi  
Инв. № 3958  
AXBOROT RESURS MARKAZI

Издательство «МУЗЫКА» · Ленинградское отделение · 1980



78.072  
К826

Редакционная коллегия:

В. Н. ГУРКОВ, О. П. КОЛОВСКИЙ (составитель), В. И. ЦЫТОВИЧ

4905000000  
90106-654  
К 026(01)-80 562-80

© Издательство «Музыка», 1980 г.

#### ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

При подготовке к изданию сборника «Критика и музыковедение» (вып. 2) издательство, редакционная коллегия и составитель руководствовались намерением придать сборнику тематическую направленность: разнообразный и обширный материал, содержащийся в нем, подчинен обсуждению одной фундаментальной темы, актуальной для современной музыкальной практики и теоретического музыковедения. В качестве «лейттемы» сборника выступает вечно новая и дискуссионная проблема мелодики, охватывающая, как известно, самые различные вопросы формообразования и многоголосия, музыкальной эстетики и социологии, являющаяся, вместе с тем, особенно актуальной в наш век. Именно на это было обращено серьезное внимание в докладе первого секретаря правления Союза композиторов СССР Т. Н. Хренникова на VI съезде Союза композиторов СССР в ноябре 1979 года: «Как бы не изменялся музыкальный язык, как бы не обогащались средства выразительности, основой нашего реалистического творчества всегда является мелодическое начало. Приобретая различные очертания, национальный колорит, это мелодическое начало остается главной краской в палитре композитора — истинного художника, преображается им в соответствии с индивидуальными свойствами таланта».

Издательство обратилось с предложением к ряду авторитетных музыковедов и композиторов высказать свои соображения относительно судьбы и форм проявления мелодического начала в современной музыке. Поступившие в издательство материалы составили первый раздел сборника. Как и следовало ожидать, были высказаны разные точки зрения, сформулированы плодотворные научные заявки и — что нельзя не отметить с удовлетворением — авторы обратились к реалистической сущности подлинного музыкального искусства, опирающегося на мелодийные основы народного творчества. (Никто не присоединился к мнению одного из лидеров авангардизма — Пьера Булеза, однажды заявившего примерно следующее: наконец-то люди поняли, что в музыке можно обойтись без мелодии.) Разве только в кратком и содержательном эссе известного польского композитора и музыковеда К. Мейера проскользнула мысль, что в ряде значительных произведений современной музыки роль мелодии была минимальной. Весьма спорное утверждение! Представляется, что если подобные произведения и могли показаться выдающимися, то лишь сразу после создания, пока «работал» эффект новизны. Секрет живучести музыкальной классики — прежде всего в необычайной содержательности и песенности интонационно-мелодического начала. Однако эта известная и очевидная истина нуждается, по-видимому, в новой и убедительной аргументации. Заметим также, что анализ литовским композитором В. Баркаускасом своего сочинения свидетельствует, скорее, о конструктивных побуждениях, которые руководили им при обработке мелодической темы, нежели о наличии серьезных художественных намерений.

Второй раздел сборника составляют статьи аналитического характера, в которых рассматриваются различные стороны мелодического начала в его взаимосвязях с гармонией, формой, полифонией, музыкальной драматургией (статья Р. Лаула) и интонационным содержанием (статья Г. Белова и А. Шнитке).



Статьи третьего раздела посвящены теоретическому наследию Б. Асафьева, Н. Мясковского, Б. Яворского, А. Дмитриева. В статье И. Земцовского, в частности, поставлены острые и актуальные проблемы методологии музыкального анализа в свете интонационной концепции Б. Асафьева.

Четвертый раздел является своего рода приложением к сборнику. Представляет интерес первая публикация на русском языке анкеты, посвященной проблеме романтизма, с которой редакция польского музыкального журнала обратилась к выдающимся композиторам XX века. Подборка критических статей композитора и музыкального деятеля А. Корещенко (с кратким очерком его творческой биографии), безусловно, будет способствовать расширению представления об отечественной музыкально-общественной жизни XIX — начала XX века.

## 1. ПРОБЛЕМЫ МЕЛОДИКИ

*В. Медушевский*

### О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ МЕЛОДИЧЕСКОГО НАЧАЛА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Какая судьба ожидает мелодию в дальнейшем развитии музыки? Является ли мелодия исторически преходящим феноменом или же вечной основой музыки? Действительно ли уменьшается роль мелодического начала в современной «серьезной» музыке или же просто меняются формы его проявления — и в этом случае можно говорить о мелодийности, скажем, сочинений Шёнберга или Веберна?

Ответ на эти вопросы во многом зависит от содержания, вкладываемого в понятие мелодии.

Мелодия строится как последовательность звуков, линия, организованная интонационно и конструктивно. Интонационно — значит осмысленно. Интонации и интонационный профиль мелодии — это и есть движущийся ее смысл, выраженный в многомерном звуковом процессе: меняющаяся громкость, темп, артикуляция, звуковедение и фразировка, тембр, регистр и tessitura входят в интонационно-смысловую организацию мелодии наряду со звуковысотной и ритмической сторонами. В конструктивном же отношении, как известно, две последние стороны наиболее важны: их сохранения достаточно для того, чтобы мелодии оставались узнаваемыми и отличающимися друг от друга. Этот конструктивный каркас мелодии по существу — лишь ее предпосылка. Подлинное бытие мелодии — в конкретном интонационном оформлении. Спрятанный в глубине мелодии смысл может быть интерпретирован по-разному — разным становится и исполнение, варьирующее ее интонационную форму. Но вариативность многомерно-интонационной формы не означает, что ее можно исключить из понятия мелодии. Связь конструктивного и интонационного является непреложным законом мелодии. К тому же вариативность интонационной формы не абсолютна. Чем более насыщалась смыслом мелодия в процессе ее исторического становления, тем яснее становилась взаимосвязь интонационной и конструктивной ее сторон. Если еще в сонатах Д. Скарлатти редакторы расходятся в выборе способа артикуляции, то вряд ли кому-нибудь пришло бы в голову усомниться в том, что побочную партию Шестой симфонии Чайковского следует играть легато, а не стаккато, даже если бы способ исполнения не был указан в партитуре.



Чтобы не вступать в спор о терминах и вместе с тем избежать слишком узкого понимания мелодии как явления музыки гомофонного стиля, воспользуемся более широким понятием мелодического начала. Последнее можно усматривать не только в классической гомофонии, но и в имитационной полифонии, и в ориентальной монодии.

Что же противостоит в логическом смысле мелодическому началу на современном этапе развития музыки? Это, прежде всего, красочность, сонорность, общие формы звучания (пользуясь выражением Е. Ручьевской). Мелодическое начало явно ослаблено, например, в фортепианной пьесе Бартока «Аврора». На первый план здесь выходит тонкая игра гармонических красок, регистровой нюансировки. В этой нежно мерцающей картине утренней зари, окутанной тишиной и покоем, не чувствуется ни малейшего движения. Мерно чередующиеся мягкие терции могут пробудить лишь образ неслышно плывущих розовых облаков. Средства современной сонористики многообразны: безграничная палитра звуковысотных гармонических красок, богатейший инструментарий, натуральные и искусственные (например, с помощью микрохроматических кластеров) шумы, многообразные типы фактуры (от хриплых кластерных дублировок до сверхмногоголосия, в котором полностью теряются линии и остается суммарный выразительный эффект).

Мелодии как интонационному процессу, с другой стороны, противостоит конструктивно-линейное начало, общие формы линейного движения. Но и опора на интонационную основу музыки не всегда рождает мелодию. Мелодия — мысль широкого дыхания. Ее речевым прототипом являются не только фразовые интономы, но и сверхфразовые интонационные структуры<sup>1</sup>. В отличие от мелодии речитатив активно опирается лишь на речевые интономы и игнорирует сверхфразовый интонационный «профиль» речи, во всяком случае, не использует его. Поэтому речитатив лишь по манере исполнения (меньшая распевность звуков) стоит ближе к речи. Глубинная же интонационная сущность речи гораздо полнее (но при этом, конечно, в художественном переосмыслении) выражается мелодией. Таким образом, мелодическому началу мы можем противопоставить в логическом смысле речитативно-декламационное — несмотря на общую для них интонационную основу. Тенденция уклонения от мелодичности в сторону декламационности охватила в современной музыке не только оперу и романс, но и инструментальную музыку. Наконец, еще одно начало, порой вытесняющее мелодическое, — ритмико-моторное.

Можно констатировать, что в XX веке относительная роль мелодического начала постепенно снижалась, уступая место декламационности, моторной токатности, фактурной изобраз-

<sup>1</sup> См. раздел о мелодии в статье: *Медушевский В.* Как устроены художественные средства музыки. — В кн.: *Эстетические очерки*. М., 1977, вып. 4.

ительности, общей сонорности. Будет ли это продолжаться и далее? Или после всестороннего освоения богатств сонорной фактуры маятник качнется в противоположную сторону? И как мы должны относиться к изменению роли мелодического начала в музыке?

Здесь из сферы объективных констатаций мы переходим в область критики. Несколько слов приходится сказать о различных ее аспектах.

Основным объектом критики по праву оказывается произведение, потому что в нем сходятся все: жизненные проблемы, обшая и художественная культура и т. д. При оценке произведения окружающий его социально-культурный контекст принимается, конечно, во внимание. Но фигурирует при этом в роли фона. Таков первый аспект критики. В некоторых случаях, однако, целесообразно поменять акценты, обратив внимание не на произведение, а на судьбу художественных стилей, жанров, языка, функционирование всей системы музыкальной культуры в целом<sup>1</sup>. И уже сквозь призму этой основной проблемы будут рассматриваться в этом случае вопросы художественно-культурной ценности тех или иных технических звуковых систем, видов художественной техники, сторон музыки. Художественная критика, занятая в этом втором аспекте, опирается на реальные произведения, но не ограничивается ими, а, выявляя содержания в них тенденции, создает образы прогнозируемых произведений, но опять же не задерживается на них, а анализирует их воздействие на культуру в целом. По своей социальной функции этот род критики созвучен художественной фантастике: критика тоже может писать свои «романы-утопии», «романы-памфлеты», «романы-предостережения». Главная ее задача состоит в том, чтобы «откликаться на запросы своего времени и указывать путь своему поколению», как сказал об этом Мюссс<sup>2</sup>.

При всей своей родственности оба ракурса критики дают все же разные картины одних и тех же проблем. Возьмем, к примеру, проблему развлекательной музыки. Мы ничего не можем иметь против одного отдельно взятого произведения этого рода. Оно социально необходимо, ибо музыка должна не только врываться в душу, перестраивать ее, поднимать личность «на дыбы», потрясая и воспитывая человека — наряду с этим высочайшим призванием она выполняет и более простые, будничные функции: служит отдыху, восстанавливает духовные и физические силы, не столько перестраивая личность, сколько пристраиваясь к ней, удовлетворяя самые естественные потребности

<sup>1</sup> Поскольку за этими художественными процессами стоит живая действительность, функционирование музыки в обществе, то и музыкальная критика выходит за пределы художественного слоя музыкальной культуры, смыкаясь, таким образом, с музыкальной публицистикой.

<sup>2</sup> Мюссс У. С. Подводя итоги. М., 1957, с. 170.



в поддержании эмоционального тонуса, в испытывании простых чувств радости и печали. Но если поток развлекательной музыки начнет захлестывать серьезную музыку? Это уже тревожит. Приходится думать о причинах и искать выходы.

Проблему мелодии и мелодического начала в музыке также целесообразно рассмотреть в этом более широком культурном контексте. Обычно вопрос ставится так: можно ли создать интересное и достаточно сложное произведение без мелодии? Приблизительно таким образом обсуждалась на страницах печати проблема возможностей сонористики. Одни из критиков, ссылаясь на неудавшиеся, по их мнению, сонорные произведения, говорили о невозможности построения драматургически сложного произведения вне опоры на интонационно-мелодический тематизм. Другие возражали, утверждая, что сонористика — это не просто «игра в красочки», что она содержит в себе огромные драматургические возможности. Изучение подобных вопросов интересно и безусловно необходимо, но недостаточно.

Помимо прочего, такая постановка проблемы не вполне удачна с социальной точки зрения. Можно ли построить полноценное произведение на основе додекафонного метода? С помощью тотального сериализма? С использованием алеаторической техники? Исключительно на основе сонористических приемов? Без мелодий? Игнорируя интонационную природу музыки? Композиторы, интуитивно стремящиеся к использованию всех возможных вариантов построения произведения, с азартом начали пробовать свои силы в решении этой задачи. Азарт подогревался атмосферой соревнования в изобретении новых чисто технологических приемов, соревнования, которое стремилась навязать нам буржуазная культура.

Если же рассмотреть вопрос о мелодии с другой стороны — с акцентом не на произведении, а на культуре и ее социальном функционировании, — «эффект бумеранга» не возникнет. Вот эта постановка вопроса: допустим даже, что можно построить высокохудожественное произведение без мелодии и без мелодического начала; но что стало бы с культурой, если бы мелодичность исчезла? Каковы реальные трудности и противоречия в развитии музыкальной культуры, порождаемые уменьшением роли мелодического начала? Как отзывается оно на социальном функционировании культуры, на ее эффективности?

По своему статусу мелодическое начало принадлежит к сфере содержательной формы. Начнем поэтому с вопроса о ее рациональной организации в масштабе культуры<sup>1</sup>. Посмотрим, как сказывается уменьшение мелодичности «серьезной» музыки

<sup>1</sup> Критерий ценности явлений культуры вытекает из главной ее задачи — содействовать совершенствованию общества и духовному возвышению человека. Рационально организованная форма по-своему способствует этой цели: служит воплощению духовных богатств культуры и организует социальное

на различности стилей, жанров, направлений, конкретных произведений.

В «Отливке» — одной из самых известных сказок Андерсена — фрейлина пометила крестом ворота, где скрылась собака, унесенная на своей спине принцессу. Но сообразительная собака перепугала фрейлину: она нарисовала кресты на всех воротах горной долины. Дом солдата вновь перестал выделяться среди других.

Такова судьба и всех крайних художественных течений: первые произведения поражают своей необычностью, но когда их становится много, они перестают различаться, сливаясь в серую массу.

XX век принес с собой удивительнейший парадокс: композиторы в погоне за максимальной оригинальностью своих произведений и стилей изобретают все новые, уникальные, неповторимые звуковые системы. Результат же, как констатировали уже многие музыканты, получается обратным: произведения уникально настроенных композиторов тяготеют к неотличимости. В пределе — к абсолютной. В частности, давно уже подмечена тождественность звучаний, полученных с помощью противоположных техник — сериальной и стохастической. Эта абстрактная безликость знаменует собой предельную точку регресса музыкального языка, дальше которой двигаться логически невозможно. И противоположный пример: Моцарт и Бетховен говорили на одном музыкальном языке, пользовались одной и той же функционально-гармонической системой; в их распоряжении были одинаковые жанры и жанровый материал, сходные типы композиции. Но кто спутает увертюру к «Свадьбе Фигаро» с увертюрой к «Эгмонту»?

В чем же разгадка? Почему оригинальность частей не ведет автоматически к оригинальности целого?

В самой общей и принципиальной форме ответ должен быть следующим. Источники различности мелодий, произведений, стилей отнюдь не лежат в плоскости формальной, чисто звуковой. Они заключены в безграничности, «бездонности» жизненного опыта, зафиксированного в звуках. Вначале произведение, отсылающее от накопленных культурой богатств, обладает высокой различимостью — здесь действует эффект «белой воронки», «минус-приема», по выражению Ю. Лотмана. Но «минус-прием» внутренне пуст. Он питается соками «плюс-приемов». Произведения, основанные только на «минус-приемах», перестают отличаться друг от друга. Поэтому в конечном счете яркость, самобытность произведений и стилей определяется полнотой жизненных впечатлений, пропитывающих собой все «шпильки» звуковых структур. И чем более широким потоком влияет жизнь во всем ее неповторимом разнообразии в музы-

кальные люди, обеспечивает реальную воспринимаемость культуры во всем ее многообразии. Основания оценки формы естественно связаны с этими ее двумя функциями — семантической и коммуникативной.



кальные произведения, тем более яркими и самобытными предстают они перед нами.

К сожалению, музыковедение не научилось пока столь же виртуозно анализировать интонационно-драматургическую форму, с помощью которой непосредственно выражается жизненное содержание, как оно «развинчивает» сейчас аналитико-грамматическую сторону музыки<sup>1</sup>. Вся система музыкально-теоретического обучения основана лишь на этой второй стороне целостной формы; обволакивающая же этот аналитический каркас живая плоть интонационно-драматургической формы остается вне поля зрения музыкантов. И никакое искусство «целостного анализа» — содержательного, герменевтического — не может поколебать абсолютное господство в современной культуре аналитико-грамматического взгляда на устройство музыки. Эта неадекватность музыкальной теории наглядно проявляется даже в терминологии. «Гималаи» терминов — в аналитических сферах гармонии, полифонии, композиции; а в области интонационно-драматургической их можно пересчитать по пальцам: интонация, интонационный словарь, переинтонирование... Интонационная теория, необходимость которой так горячо провозгласил еще Асафьев, до сих пор не имеет языка, на котором она могла бы свободно разговаривать. Отсюда и преобладание соответствующего стиля анализов, особенно в зарубежном музыкознании (об отдельных выдающихся образцах искусства целостного анализа речь сейчас не идет). В десятках книг и статей распутываются хитросплетения веберновских серий, но парадоксальным образом не замечается обеднение интонационно-драматургической формы в додекафонных сочинениях этого композитора. Поистине прав был А. Эйнштейн: то, что увидит в материале фактов исследователь, зависит от теории, которой он руководствуется!

Вернемся к мелодии. Это одно из тех русл, по которому вливается в музыку жизнь. Потому-то мелодия и оказывается самой емкой формой музыки, а мелодический тематизм до сих пор остается наиболее действенной и продуктивной разновид-

<sup>1</sup> Эти две обобщающие категории используются в законченной автором работе (1976), посвященной теории двойственности формы. Теория синтезирует два несходных представления о музыке, созданные школьной наукой (гармонией, полифонией, учением о форме-композиции) и интонационной концепцией. Две стороны формы — аналитическая и интонационная, — отражающие принципы аналитического и конкретно-чувственного мышления, «сотрудничают» подобно двум полушариям мозга. Аналитическая форма «встроена» в интонационную в конкретном произведении, а при рассмотрении в аспекте музыкального языка — стремится «встроиться» в нее. Таким образом, интонационная форма, единая по существу, являет себя в двух лицах — как предоснова музыки (когда в нее еще не «встроен» конкретный вариант аналитической формы) и как ее «живая» основа. Это помогает объяснить многие процессы функционирования содержательной музыкальной формы, ее исторического развития, смыкания в ней жизненного и специфически музыкального опыта.

ности тематизма. Он живо схватывается и фиксируется кратковременной и долговременной памятью, служит ярким ориентиром в произведении, преодолевает пассивную созерцательность восприятия и обеспечивает активное слушательское участие в становлении музыкальной мысли, благодаря ему в нашем сознании хранятся музыкальные образы.

Разительное несходство мелодии и речи затрудняет осознание их связи. Между тем мелодия относится к речевым прообразам так же, как балет к обыденным движениям. Каждому ясна, очевидна нетождественность балета и бытовых «интонаций речи»; однако, самые изысканные балетные образы есть заостренные того, что в течение миллионов лет накапливалось в языке коллективного общения. Это относится и к сложившимся фигурам (например, полетам, выражающим романтическую наивную томления, стремления к идеалу). Но также — и к индивидуальным находкам. Балерина черпает свои необыкновенно яркие образы из запасов жизненного опыта. Мелодия тоже не случайно относится к речевым прообразам, она превращает их в язык искусства. Но это чудесное превращение не должно затерять их глубинной связи. Если спросить студента-исполнителя, что он думает о связи музыки и речи, он вспомнит о восходящей мелодике вопроса и понижающейся линии завершающейся фразы, об интонациях стопа или восклицания. Но те, кому хоть раз пришлось углубиться в эту тему, охвачены ощущением ее безграничности. Исследования Е. Назайкинского, В. Васиной-Гроссман и др. раскрывают многочисленные связи, существующие между музыкой и речью. Важно в этом плане отметить соответствие между несметным множеством типов мелодики и обилием стилевых, функциональных (жанровых), социальных и психологических типов речи. В этом соответствии скрыт источник колоссальных запасов социально-культурного опыта, запечатленного в типах мелодики. Социальное содержание музыкальной интонации, опирающейся на речевую, особенно ярко ощутили деятели Флорентийской камераты, в которой зародилась опера. Вот какой совет, к примеру, дает композиторам Винченцо Галилей: «Если вы приступите к занятию трагедией или комедией, то наблюдайте, как беседует почтенный муж со своими друзьями; какова манера его разговора, как сильно и как низко звучит его голос, с какой силой, интонацией, жестами и как быстро или медленно произносит он слова. Понаблюдайте, какое различие имеет место в случае, когда некто говорит со своим слугой и когда он говорит с равным себе. Понаблюдайте, как он выделяет обращением одного из своих подчиненных, как он разговаривает с просителем, молящим пощады, как разговаривает апатичный или возбужденный человек, как говорит женщина, девушка, наивный ребенок, любящий, жаждущий, задиристый, напуганный и ликующий человек. Если вы хорошо наблюдаете эти различные обстоятельства, то най-



дете верное выражение любой мысли, любого поступка»<sup>1</sup>. Опера наполнила музыку «многоголосым» социальным содержанием — подобно тому, как в литературе такой «полифонической формой» (в которой сплетаются и спорят различные «голоса») стал, по мысли М. Бахтина, роман.

Семантику мелодии, мелодических типов, как мы видим, отличает удивительная социальная конкретность — в этом отношении с ней не может конкурировать семантика любых других средств музыки. Мысль о неисчерпаемом социально-жанровом разнообразии мелодики, по-видимому, не вполне ясна. В обычном представлении разнообразие вокальных жанров уступает разнообразию танцевально-моторных жанров, а последние дифференцируются не только по мелодическим средствам, но и по типам сопровождения, ритмическим формулам. Например, для вальса характерен не только особый тип кружащейся мелодики, но и более отчетливый признак — фигура аккомпанемента «бас — аккорд»; для полонеза — не только горделиво взмывающая мелодическая линия, но и специфическая ритмическая формула. Однако представление о большей дифференцированности танцевально-моторных жанров ошибочно. Оно обусловлено тем, что танцевальные жанры, имея зрительное выражение, легко фиксируются в сознании, четко обособляются друг от друга и получают словесные обозначения — танго, сарабанда, менуэт, гопак и др. Жанровая система вокальной музыки имеет другую природу. Она так же гибка, разнообразна, наполнена нюансами и неуловимыми переходами, как и интонация (мы сейчас не имеем в виду сравнительно четкую дифференциацию вокальных жанров по исполнительскому составу, по коммуникативным признакам и т. д.), и так же скрыта от сознания. Ария скорби, ария размышления, комическая ария, элегия, героический монолог — все это лишь приблизительные ориентиры в безбрежном море жанровой дифференциации. И главным средством выражения этой скрытой жанровой системы становится разнообразие типов мелодики. Нет такого функционального, стилевого, социального или психологического типа речи, который не получил бы отражения в видах мелодики. Существенно и то, что типизация здесь обязательно сочетается с индивидуализацией. Например, публичная лекция — это определенный жанр речи, но реализуется он в бесконечном разнообразии индивидуальных проявлений. Переберем в памяти знакомых лекторов — мы не найдем таких, интонационно-речевой облик которых был бы тождественным. Так и мелодия. Каждую из скрытых жанровых разновидностей она представляет в индивидуализированном виде. А часто в процессе своего развития она меняет «интонацию», захватывая самые разные жанры речи. Обращаясь к социально-культурной дифференциации способов человеческого общения (не только интонационного, но и пластического), мело-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Золтаи Д. Этос и аффект. М., 1977, с. 174.

дия равно впитывает этот опыт, семиотически опредмечивая его. Понимается, мелодия так же органично вбирает в себя и собственно музыкальный опыт.

Этой способностью вбирать в себя и запечатлевать опыт общекультурной и музыкальной истории объясняется колоссальная роль мелодии как фактора различительности всей системы культурно-семиотического слоя музыки. Тысячи произведений, созданных за последние три века, сотни жанров, стилей, манер не путаются в нашем сознании во многом благодаря пронизывающему их мелодическому началу. И наоборот, падение различительности произведений и стилей в музыке авангарда отчасти объясняется ослаблением роли мелодического начала, снижением разнообразия жанрового материала (он сводится в основном к декламационности, абстрактной моторности и моторности).

Различительность звуковых объектов и глубина отражения жизни — две стороны одного явления. По степени различимости произведений и стилей косвенно можно судить и о художественной мощи искусства (исключив при этом, конечно, временные явления «минус-приемов»). Различительные и отражательные функции мелодии обнаруживают себя при этом лишь в контексте музыкальной культуры. В единичном же произведении мы можем сталкиваться и с невзрачными мелодиями, и, наоборот, с яркими, врезающимися в память сонорными эффектами. Например, в Третьей симфонии Тищенко едва ли не самыми впечатляющими оказываются тихие кульминации, когда все голоса оркестра начинают жалобно выть, создавая жуткий образ трагической опустошенности. С ними конкурирует только пронзительная доской по прекрасному стилевая аллюзия («Маргарита за прылкой» Шуберта).

При всей своей важности проблема различительности и содержательной емкости музыкальной формы — не единственная позиция, с которой можно вести разговор о ценности мелодии. Ведь в конце концов при желании можно научиться различать и плохо различимое — даже узнавать в «лицо» муравьев. Но знает ли общество учиться этому? Здесь мы переходим к более широким вопросам организации культуры и ее социального функционирования, к соотношению народно-массового искусства и высших форм профессиональной музыки.

В современной культуре образовался разрыв между языками бытовой и «серьезной»<sup>1</sup> музыки. Этот разрыв опасен. Он тайком, но неуклонно подтачивает социальную базу «серьезной» музыки. Суть проблемы состоит в том, что для массового слушателя «дороги» к современной музыке по существу нет, она «размыта». Так было не всегда. Высочайшие творения Шуберта

<sup>1</sup> В привычки мы заключаем этот термин потому, что серьезная по существу музыка может вырасти и на основе языка современной джазовой и рок-музыки, как в XVII веке она выросла из простейших форм гомофонии.



и его непритязательные лендлеры написаны все же на одном музыкальном языке. Бах пользовался ритмами наимоднейших в его время танцев. А разве можно представить самые трагичные концепции симфоний Чайковского без современного ему вальса, именно в силу этого и становящегося символом трепетной сиюминутности жизни? Надо сказать, что в наше время «серьезная» музыка интуитивно почувствовала грозящую ей опасность — опасность превратиться из серьезной в «ученую» музыку, говорящую «по латыни», а не на живом языке. Схлынула волна додекафонной моды, место герметичного сериализма заняла более общительная, а порой и развязная полистилистика, вновь возвращается интерес к тональности, к консонансу.

Но остается еще один момент, разделяющий бытовую и «серьезную» музыку. И это — отношение к мелодии. Может ли слушатель, воспитанный на народной музыке, современной массовой песне, на рок-музыке, сразу перечеркнуть весь свой опыт, ориентированный на мелодию? Произведений же, которые естественно продолжили бы его мелодический опыт и на основе использования новых для него средств выразительности привели к постижению глубокого содержания, чрезвычайно мало. Мы знаем, правда, об опытах «осерьезнивания» языка массовых форм искусства. На эти крайне интересные с социальной точки зрения опыты не то чтобы смотрят косо — но их и не поощряют, не поддерживают авторитетом телевидения, критики, музыкальной пропаганды. А почему, собственно, не показать бы, например, по телевидению поставленную «Песнями» оперу-притчу В. Мулявина по произведениям Я. Купалы? Или не ознакомить широкие массы слушателей с Четвертой симфонией Имманта Калныня? И не вовлечь их в обсуждение этой проблемы, чтобы они тоже почувствовали себя активными «участниками» развития культуры, а не ее пассивными потребителями, чтобы перед ними открылись перспективы не только художественного, но и целостного художественно-критического, художественно-публицистического творчества?

Проблема мелодии в современной музыке имеет еще один аспект — исполнительский. История хранит память о том, как был потрясен XVII век открытием новой, более выразительной и эмоционально насыщенной манеры пения. Это открытие имело грандиозные последствия. Дело не только в рождении оперы и гомофонии. Полностью преобразился весь облик музыкального тематизма — не только гомофонного, но и полифонического. Европейская музыка заговорила на новом, более выразительном и совершенном музыкальном языке. Главным нервом мелодики джаза и рок-музыки тоже является не ее конструкция, а исполнительская манера, более эмоциональная и богатая нюансами. Именно поэтому записанные в нотах мелодии рок-музыки выглядят такими же бесцветными, как и записанные мелодии восточных культур, «душу» которых в весьма существенной сте-

пени составляют мелизматика и исполнительские штрихи. Открытие новой исполнительской манеры, современного *stile rappresentativo* телевизионная эпоха в мгновение ока сделала достоянием миллионов. Эта новая манера объективно стала конкурировать с академической. Прежнее звуковедение начало казаться массовому слушателю нудным и малоинформативным.

Каким должно быть отношение «серьезной» музыки к этой новой манере? Безусловно, великие произведения прошлого и настоящего должны исполняться в той манере, на которую они были рассчитаны. Но для дальнейшего развития серьезной музыки проникновение в ее мелодизм исполнительских находок рок-музыки представляется весьма перспективным. Оно тоже послужило бы мостиком, связывающим расколотые ныне сферы серьезной и легкой бытовой музыки. Правда, и здесь есть трудность: раскол музыки затронул не только композиторов и слушателей, но и исполнителей; приверженцев академической традиции исполнительского обучения шокирует сама мысль о возможности воспользоваться какими-то приемами из сферы легкой музыки, поскольку это — «дурной» тон. Возложим же надежды на открывающиеся ныне в музыкальных училищах и вузах факультеты с эстрадно-джазовой специализацией и на то, что некоторые студенты захотят овладеть обеими манерами и найти переходные формы.

Подведем итог нашему маленькому эссе. Наличие или отсутствие мелодии в произведении не может служить критерием его художественной ценности, так как богатый художественный мир произведения может быть создан и другими средствами. Вместе с тем, проблема мелодии, мелодического начала действительно одна из узловых точек культуры. От того, насколько мелодическое начало «пронизывает» музыку и насколько само оно «вбирает» в себя социальную действительность, зависит эффективность всей музыкальной культуры в совокупности составляющих ее жанров, стилей, течений, конкретных произведений. От этого зависит также и ее целостность в аспекте социального функционирования, сближения различных слушательских аудиторий и разрозненных пока музыкальных языков культуры.

Однако одни лишь призывы к композиторам сочинять больше мелодий вряд ли решат социально-художественные проблемы музыки. Гораздо важнее другое. Обязанностью музыковедения на современном этапе должно быть исследование и разъяснение современных проблем культуры, терпеливое преодоление укоренившихся в сознании некоторых музыкантов (и поддерживаемых давлением со стороны буржуазной идеологии) неправильных взглядов на фундаментальные проблемы культуры. К ним относятся, например, примитивные представления о прогрессе в музыке, якобы сводимом к потоку технических новшеств, о возможности элитарного гения (скажем, Веберна) и др. Современный музыковед больше, чем когда-либо, обязан



быть в какой-то мере эстетиком, социологом и идеологом, поскольку музыковеды в своей сфере выступают проводниками идеологии. Необходимо осознать, что разработка конкретных идеалов музыкальной культуры в соответствии с потребностями развития общества зрелого социализма (не пережевывание общих высоких слов, а формирование развернутых концепций, конкретных картин желаемого будущего) — это творческая деятельность, деятельность по природе своей идеологическая, опирающаяся на художественный опыт, деятельность, без которой музыкальная культура не может успешно развиваться. Советское музыкознание неуклонно преодолевает подвергшийся ранее критике технологический крен и выходит к проблемам анализа культуры. Обсуждение вопроса о судьбе мелодии также ведет к этим общим проблемам.

Т. Бершадская

#### ФУНКЦИИ МЕЛОДИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Чтобы выяснить функции того или иного элемента, необходимо прежде всего определить сущность самого этого элемента. О мелодии написано много, немало существует и определений того, что такое мелодия, однако, если попробовать сравнить эти определения, то придется признать, что единства мнений по этому вопросу не существует. «Мелодия — художественно осмысленный последовательный ряд звуков разной высоты, организованных посредством ритма и лада»<sup>1</sup>. «Мелодия есть последование осмысленных по отношению друг к другу тонов, подобно тому, как гармония есть одновременное звучание тех же тонов. Основным принципом мелодического в музыке является движение голоса вверх и вниз (восхождение и нисхождение) и притом не скачками, а последовательно, постепенно... В нашем гармоническом стиле наименьшие шаги голоса (на тон или полутон) называются мелодическими, большие же шаги (на терцию, кварту и т. д.) обыкновенно называют гармоническими»<sup>2</sup>. «Только процесс, совершающийся между тонами, ощущение сил, пронизывающих их цепь, есть мелодия»<sup>3</sup>. «Основой мелодии с психологической точки зрения является не последовательность тонов... а момент перехода от одного тона к другому»<sup>4</sup>. «Мелодия есть последовательное звучание тонов, в отличие от одновременного — гармонии»<sup>5</sup>. Мелодия — «многообразное по ритму

<sup>1</sup> Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966, с. 303.

<sup>2</sup> Римап Г. Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд. М.—Лейпциг, 1896, с. 831.

<sup>3</sup> Курт Э. Основы линейного контрапункта. Л., 1931, с. 36.

<sup>4</sup> Там же, с. 35.

<sup>5</sup> Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928, с. 10.

и высоте последование звуков»<sup>1</sup>. «Мелодия — это звучащая в одном голосе музыкальная мысль... такой голос, который обладает достаточной музыкально-выразительной характерностью»<sup>2</sup>. «Мелодику в наиболее широком смысле надо понимать как область координации тонов в их последовательном движении (горизонтальном аспекте). Специфика этой координации заключается в энергетической связи тонов, которая является необходимой предпосылкой смысловой стороны мелодии. Под энергетической мы понимаем такую связь, в которой присутствует напряженность энергетического перелива одного тона в другой, образующая мелодическую напевность»<sup>3</sup>. «Мелодия есть развертывающаяся во времени и воспринимаемая как линия последовательность объединенных интонационной связью тонов, обладающая единством структуры и содержания... Мелодия есть замкнутая интонационная структура... Недопустимо отождествление ее с горизонталью»<sup>4</sup>.

Как видно из приведенных определений, не существует даже единой исходной позиции, с которой музыканты наших и прошлых дней подходят к определению сущности мелодии. Ее определяют исходя из структурных признаков<sup>5</sup>, функциональных и эстетических<sup>6</sup>, психологических<sup>7</sup> и даже в связи с интервальной<sup>8</sup>. Поставим в центр внимания именно структурно-логический аспект изучения мелодии. В этом аспекте оказывается весьма существенным то, что при всем различии имеющихся определений, их роднит между собою содержащееся в каждом указании на один и тот же признак: на то, что мелодия есть последование тонов. Одними авторами он отмечается как единственный, другими — как определяющий, третьими — как сопутствующий; в одних случаях он констатируется, в других — рассматривается как процесс, но везде неизменно присутствует как обязательный атрибут мелодии. Наличие общности при столь разных подходах к явлению наводит на мысль, что к определению мелодии следует подходить на двух уровнях: мелодия (мелодическое) как принцип логики, организации, как общее понятие типа сопряжения, как начало (структурное, конструктивное), связанное с последовательностью, противоположное гармоническому, принципиально одновременному. На

<sup>1</sup> Тох Э. Учение о мелодии, с. 11.

<sup>2</sup> Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. М., 1960, с. 30.

<sup>3</sup> Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966, с. 19.

<sup>4</sup> Арановский М. Мелодика Прокофьева. Л., 1969, с. 37—38.

<sup>5</sup> См.: Тох Э. Учение о мелодии.

<sup>6</sup> См.: Мазель Л. Строеие музыкальных произведений; Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.

<sup>7</sup> См.: Курт Э. Основы линейного контрапункта.

<sup>8</sup> См.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972; Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. Рукопись. Библиотека Ленинградской государственной консерватории; Римап Г. Музыкальный словарь.



этом уровне определяется только общий принцип координационной логики. Конечно-структурной характеристики этот уровень не имеет. Зато он позволяет вывести понятие мелодических связей не через какую бы то ни было конкретную интервалику, а как показатель принципиального направления этих связей — горизонтального. Именно этот аспект мелодического начала (при всем различии конечных выводов) освещен определениями Г. Римана, Э. Тоха, Э. Курта, Ю. Тюлина и др.

Другой уровень — это определение мелодии как конечной структуры, конкретного явления, структурно законченной данности. Так, например, целостной мелодией является напев песни «Не одна во поле дороженька» или главный голос побочной партии Неоконченной симфонии Шуберта. К этому уровню ближе подходят определения, опирающиеся главным образом на эстетически содержательную сторону мелодии. Таковы, например, определения Л. Мазеля, И. Способина, М. Арановского.

Если второй (конкретно-конечный) уровень специальных уточнений не требует, то на первом, общем, следует остановиться подробнее, ибо им, с нашей точки зрения, и определяется специфически мелодическое, мелодия как принцип соотношения и связи тонов. На этом уровне мелодическое (в противоположность гармоническому) можно определить как системность последования тонов: мелодия — организованная последовательность тонов. «В горизонтальном аспекте... последование двух тонов уже образует мелодический минимум»<sup>1</sup>. Особо подчеркнем, что мелодическим явлением система последования тонов будет и в том случае, когда она реализует самостоятельный тематический замысел, когда она автономно значимо как выразительный элемент (мелодия одногласной песни, мелодия главного голоса гомофонной фактуры), и тогда, когда она является подчиненной, производной и не несет самостоятельных выразительных функций (средний голос гармонического многоголосия). В любом случае рассматриваемая на этом общем уровне горизонтальная линия тонов будет осуществлять собой мелодический тип связей и в этом смысле будет являться мелодией.

Сказанным определяется и понятие мелодических связей. Выше упоминалось, что эти связи подчас определяют через характер интервалики, противопоставляя секундовые связи как мелодические квартово-квинтовым как гармоническим. Интервальная дифференциация встречается даже в работах таких авторов, чей общий взгляд на сущность мелодийного исходит из глубоко принципиальных позиций горизонтального типа связей<sup>2</sup>. Представляется, что интервальный (то есть количе-

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966, с. 19.

<sup>2</sup> См., например: Мазель Л. Проблемы классической гармонии; Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке; Риман Г. Музыкальный словарь; Тюлин Ю. Учение о гармонии.

ственный) подход к определению логического принципа (то есть качественного отношения) вряд ли правомерен. Во всяком случае, можно говорить о его стилистической ограниченности: явной ориентации на музыку эпохи господства мажороминорной ладогармонической системы. Конечно, отрицать различные естественных свойств интервалов, в силу акустических причин тяготеющих в одном случае к сливаемости (квинта, терция, в некоторых условиях — кварта), в другом — к «стиранию звукового следа» (выражение Ю. Н. Тюлина), принципиальной раздельности и потому к самозначимости каждого тона (секунда), было бы попросту абсурдным. Но естественные посылки — это феномен лишь физический, а мелодия как интонационная сущность и данность — продукт человеческого сознания, рожденный не только акустическими предпосылками. Это явление исторически и социально складывающееся и развивающееся, и в этом своем развитии оно способно преодолевать физические свойства «первотолчка». Неслучайно, например, квартовая гармония Бородина гораздо более «мелодийна» по своей сути, чем насыщенная секундовыми внедряющимися побочными тонами аккордика Прокофьева. Для Бартока, для Слонимского сугубо мелодическими являются квартовые и даже тритоновые связи, поскольку этими интервалами насыщена их мелодика. Поэтому мелодическими, если принять данное выше наиболее общее определение мелодического начала, следует считать связи, рожденные взаимодействием тона с тоном по горизонтали (образующие линию). Интервалика же может быть самой различной, в зависимости от интонационного строя того музыкального текста, о котором идет речь.

Противопоставление секунд квартам и терциям может определять скорее интонационные истоки материала. Интонации, связанные с опорой на законы акустической природы звука, — интонации инструментальной музыки или инструментального происхождения, а также зовы, кличи, «посылаемые» вдаль и рассчитанные на отзвук, — будут чаще использовать кварто-квинто-терцовые ходы. Напротив, интонации, рожденные речью, — плачи, причитания, «вздохи» и т. п. — будут чаще использовать секундовые ходы, а порою, в случае имитации натурального всхлипывания, рыдания, — септимы, ноны, тритоны и т. п. В конкретных художественных произведениях интонации, рожденные и теми и другими предпосылками, сосуществуют и постоянно взаимодействуют друг с другом. В самых древних пластах народного искусства можно обнаружить соседство интонаций квартовых и кварто-терцовых с секундовыми (например, «летний» звукоряд<sup>1</sup>). В эпоху господства мажороминорной ладогармонической системы, основные логические законы которой определялись акустическими предпосылками, для

<sup>1</sup> См.: Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л. — М., 1973.



мелодии специфичными были именно секундовые шаги (отсюда и пошло утверждение секунды как собственно мелодического интервала). Тем не менее, если опираться на европейскую профессиональную музыку в целом, то общую историческую тенденцию к усложнению и расширению круга интервалики мелодической линии можно считать несомненной. Следовательно, и понятие мелодических связей стало более широким и способным охватить более широкий круг интервалики, по существу — неограниченный.

Мелодические связи, то есть связи, рожденные и продиктованные взаимодействием тона с тоном, в разных музыкальных системах, в разных культурах, в разные эпохи занимают различное место. Они могут быть «управляющими» и «управляемыми», могут выражать общую логику организации всей ткани, могут как автономные проявляться лишь в одном из ее пластов и даже в одной из линий, в одном голосе (например, в гомофонно-гармонической фактуре), в других пластах всецело подчиняясь «диктату» связей аккордовых комплексов. Интересная взаимосвязь «управляющей» роли мелоса и конкретного мелодического рисунка, степени его развернутости, широты и свободы раскрытия показаны Л. Мазелем, который отмечает, что переключение «грамматически управляющей» (читай — ладовой) роли с мелодического фактора на гармонический как бы «развязало руки» мелодической линии, позволив ей осуществить небывалую до того свободу и широту мелодического рисунка<sup>1</sup>. Думается, что «обратную пропорциональность» в соотношении управляющей роли элемента и свободы от строгой обусловленности его структуры можно принять за некий общий закон. Не породила ли стабильность и стереотипность строения аккордов и их последовательностей гармонически управляющая система мажороминора? И не связана ли свобода строения аккорда и его связей, наблюдаемая в современной музыке, с передачей (вновь!) управляющей роли мелодии?

Разумеется, современная музыка и современная музыкальная система — явление далеко не однотипное и не единообразное. Массовая песня (и некоторые «слои» народной), подавляющее большинство эстрадных песен, музыка к кинофильмам и многие другие произведения (особенно массовых или, точнее, массово потребляемых жанров) базируются в той или иной степени на усложненной системе мажороминора с его «гармоническим управлением». И поэтому все то, что будет сказано ниже о функциях мелодических связей в современной музыке, к этим жанрам в полной мере отнесено быть не может. Речь пойдет о музыке, отошедшей от мажороминорной системы и развивающейся по иным законам. В этой музыке, на наш взгляд, функции мелодии и мелодического начала (понимаемого

<sup>1</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 76.

как система связи и взаимодействия тонов в их последовательности) огромны и значимы именно как организующее и управляющее начало. Автору этих строк не раз приходилось высказываться и писать о возрождении в современной музыке монодических законов. Но ведь монодия — не что иное, как частный случай мелодии, причем такой ее вид, в котором собственно мелодические связи (взаимодействие тонов, реализуемое в их последовании) являются единственными, очерпывающими в самих себе все движущие силы.

В современной музыке роль мелодических связей как организующих (даже в условиях гармонической ткани) подтверждается множеством примеров. Один из показательных в этом отношении — сохранение ладового значения тонов мелодии при самом разнообразном изменении структуры поддерживающей ее гармонии. На роли мелодии как ладового (в тексте — тонального) организатора строится концепция мелодической тональности Р. Рети<sup>1</sup>. Этот же вопрос многократно поднимался и раскрывался автором настоящей статьи<sup>2</sup>.

Мелодическими связями как организующим началом управляется в современной музыке и сложная полифоническая ткань. Мелодии голосов такой полифонии настолько автономны, настолько «освобождены» от коррекции гармоническим (вертикальным) началом, что вся ткань воспринимается скорее как полимонодийная, то есть разобщенная значительно сильнее, чем это допускается классической полифонией (см., например: Г. Уствольская, Соната для фп. № 2, Прелюдии для фп.; В. Тищенко, Сонаты для фп. № 2 и 3 и т. п.). Такого разобщения не знает классическая полифония даже «свободного» стиля, являющаяся всегда конструктивно координируемым сочетанием мелодий (подчеркнем: именно конструктивно координированным, ибо образная координированность — обязательное условие полноценности любого художественного явления). И возможно, именно вследствие столь возросшей управляющей силы мелодических связей собственно мелодическая линия современной музыки (мелодия второго уровня, мелодия как целостная структура, как конечная конструкция) в общем почти никогда не разворачивается в широкие кантиленные построения, подобные таким, какие можно найти в музыке, например, XIX столетия. В известном смысле это можно считать «узким местом» действующей системы.

Особенно сложным оказывается осуществление сугубо мелодических связей в условиях многоголосия, ибо всякое многоголосие неизбежно порождает гармонические отношения в вертикали и потому создает стимул к возникновению гармонических

<sup>1</sup> См.: Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.

<sup>2</sup> См.: Бершадская Т. О гармонии Рахманинова. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966; *её же*. Лекции по гармонии. Л., 1978.



связей и в последовании. Может быть, именно поэтому в современной музыке широко используется монодический склад в его чистом (одноголосном) виде, или такой гармонический склад, в котором вертикальные комплексы выполняют функции тембральной окраски по сути монодийно организованной и монодийно разворачивающейся мелодической линии, реализующей исключительно мелодические связи.

Истоки мелодической линии современной музыки, их связи с речью, причем речью часто «безынтонационной»<sup>1</sup>, по-современному быстрой, связи с урбанистическими шумами также не способствуют широкой, плавной кантиленности. Для современной мелодии более характерны короткие фразы, «взрывчатые» интонации с сорванными кульминациями. Это мелодика короткого дыхания, нервная и прерывистая, с частыми цезурами, незаполненными скачками, ходами на трудно сопрягаемые интервалы. Сложные сопряжения соседних тонов (броски шире октавы, увеличенные или широкие уменьшенные интервалы, например, уменьшенные октавы в нисходящем движении) создают трудности внутреннего пропевания, «соинтонирования»<sup>2</sup> и тем самым способствуют усугублению впечатления краткости фраз и мотивов даже в тех случаях, когда реальное кадансирование, реальные цезуры расположены через достаточно крупные, протяженные во времени отрезки текста. В этом — одна из причин известной трудности восприятия некоторых образцов и даже целых направлений современной музыки широкими слушательскими кругами. Слушательское восприятие, как и всегда в истории развития музыкального искусства направляемое художественной практикой, лишь очень постепенно эволюционирует в направлении слухового освоения и осознания внутренней связности внешне разорванной мелодической линии.

Это может показаться странным, но в некоторых аспектах композиционной стороны современной музыки напрашивается аналогия с музыкой древнейших времен: народной, средневековой, музыкой «строного стиля». Речь здесь идет, разумеется, не об образных аналогиях. Это касается лишь вопроса о некоторых конструктивных моментах. Так, например, «строгий стиль», как и современная музыка, не знал широко развернутой, кантиленной мелодии, мелодии-разлива, что во многом объяснялось «управленческой нагрузкой» мелодического фактора<sup>3</sup>. При

<sup>1</sup> «...мы теперь привыкли говорить „без тона“, — отмечал Б. В. Асафьев, — интонируя „черт знает как“. Сочной, вкусной, напевно осмысленной еще бывает лишь народная, крестьянская речь, где она еще не утрачена» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971, с. 215).

<sup>2</sup> О значении возможности соинтонирования для запоминания и восприятия музыкального текста см. в кн.: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977, с. 77.

<sup>3</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 71—108.

См. объяснения аналогичных свойств старинных одноголосных напевов в кн.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 76.

всем различии интонации, характера используемой интервалики (современная музыка далека от каких бы то ни было интервальных ограничений, столь специфичных для строгого стиля), в отношении метрики, свободной, лишенной равномерной регулярной акцентности, опять-таки можно говорить об аналогиях с жанрами глубокой древности — сугубо монодическими построениями псалмодийных речитаций. Причина возможности возникновения таких аналогий — в аналогичности основных действующих сил, в формонаправляющей роли мелодических связей.

Обобщение сказанного приводит к выводу, что в современной музыке мелодические связи нередко выступают как одна из основных сил, организующих и управляющих звуковысотными отношениями. Таким образом, мелодическое начало, рассматриваемое на общем уровне как тип связей, занимает ведущее положение в ее звуковысотной организации. С другой стороны, мелодия как завершенная конструкция, как правило, не разворачивается в широкую развитую кантилену, склоняясь преимущественно к речитативному типу. Можно предположить, что завоевание кантиленности на новом интонационном уровне — один из возможных путей развития современной мелодики.

В. Холопова

#### О ЛИНЕАРНО-МЕЛОДИЧЕСКОМ МЫШЛЕНИИ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Понятие и сущность мелодического в XX веке трансформировались, и особенно сильно — по сравнению с предыдущим XIX веком. Не только полифоничность музыкального мышления, но и «полифоничность» самого современного сознания и восприятия действительности сказались в творчестве композиторов XX столетия. Не случайно, что только в XX веке в музыкознании утвердилось теоретическое понятие темы как многоголосного комплексного образования, не исключаящего и полного равноправия полифонических компонентов. Видным показателем трансформации мелодического начала стало то, что мелодическое перестало концентрироваться в одной лишь кантиленной мелодии — в прошлом царице театра и концертной эстрады, предмете поклонения меломанов. Мелодизм до отказа насытил собой все многообразные, разнородные пласты фактуры, наполнив живительными соками сопровождающие голоса, причем иногда даже в большей мере, чем главные, породив такое явление, как пантематизм<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пантематизм — полная тематизация всех голосов, сложение музыкальной ткани из тем, участвующих в других сочетаниях, со всевозможными пере-



Примечательным свойством «панмелодизации» стало то, что и в главных и в побочных голосах развернулись такие активные формообразующие процессы, какие не были зафиксированы в учениях о композиции и не были подмечены в композиторской практике прошлого. Особенно яркое свидетельство качественной новизны мелодического формообразования в XX веке — охват линейно-мелодическими силами громадных, невиданных ранее построений — например, целого оперного акта.

Таким образом, широчайшее распространение полифонической тенденции в XX веке было связано не только с необходимостью развить, как говорил Танеев, «связующую силу контрапунктических форм» взамен утрачивающейся связующей функции классической тональности, но и с вполне самостоятельными идейно-содержательными стремлениями века, сказавшимися в способе композиции. Соответственно и в практике сочинения появились новые, своеобразные элементы техники, связанные с традицией, иногда очень далекой, но не сводимые только к старым приемам.

Морфология мелодии сложна, она включает в себя и тематический синтаксис, и динамический рельеф, и линейные фазы, «волны», линейные симметрии и многие другие стороны. Однако в организации мелодии есть один феномен, который неотделим от специфики мелодики и обеспечивает самостоятельность ее формулирующего, композиционного действия — это секундовое «перетекание» тонов. Данное явление можно было бы охарактеризовать в духе Э. Курта, воспользовавшись идеалистическими формулировками исследователя как образными метафорами: «мелодия есть движение», «мелодия есть поток силы»<sup>1</sup>.

Секундовое «перетекание», плавное линейное движение — средоточие кантиленности, вокальной певучести и первоимпульс мелодико-линейной конструктивности<sup>2</sup>. С этим феноменом связана разработка многих мелодико-композиционных приемов в разные времена и в разных творческих школах: правило скачка с заполнением, сложившееся в полифонии строгого стиля; мелодическое *additio* (продление) у мастеров близкой эпохи, в частности у Обрехта; выбор гамм-гексахордов в качестве тем; *cantus firmus*, распространенный вплоть до И. С. Баха; ладогармоническое модулирование, идущее словно по предопределенным линиям-колеям; поступенное и поступательное движение к вершинам-кульминациям; заключительное

становками. Термин впервые употреблен в связи со стилем Берга в работе Л. Бобровской (Музыкальная форма в опере Альбана Берга «Воцек». Дипломная работа. 1969. Библиотека Московской консерватории).

<sup>1</sup> См.: Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 35, 41.

<sup>2</sup> О том, что «гаммообразность есть одна из основ кантиленности», писал В. Цуккерман в статье «Выразительные средства лирики Чайковского» (Советская музыка, 1940, № 9, с. 58).

растворение тематизма (*Auflösung*) в гаммообразности как характерной общей форме движения.

Подчеркнем, однако, следующую масштабную особенность функционирования гаммообразных отрезков, наполненных секундовыми «перетеканиями». Для предшествующих эпох более характерно локальное, но не тональное действие мелодических «прямых», ограниченное участками экспозиции или связки, перехода или подхода к кульминации, заключения. Правда, из суммы этих взаимодействий мог складываться и охват протяженной формы (как, например, в основном, центральном разделе органной фантазии соль мажор И. С. Баха), но форма при этом не была самой крупной. Роль мелодической линии в организации музыкальной формы сводилась в основном к задачам частного характера.

Особенностью линейно-мелодического мышления композиторов XX века стало то, что ими был воспроизведен опыт предшественников, причем в динамизации и аугментации, и при этом поступенной линии были переданы не только «тактические», но и отчасти «стратегические» позиции в музыкальной форме. В чем повторились и как при этом видоизменились разбираемые линейно-мелодические средства у таких композиторов, как Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Барток, Хиндемит?

Такие элементарные мелодические приемы, как скачок с заполнением, широко рассеяны в музыке различных стилей XX века, составляя лишь одну из мелких деталей мелодической композиции. Прием же мелодического *additio* гораздо более специфичен и находит применение там, где мелодическая техника носит системный характер, из названных композиторов в первую очередь у Стравинского<sup>1</sup>.

Формы мелодической аддиции у Стравинского разнообразны. При ее помощи композитор связывает плавной линией большие протяжения, тем самым пронизывая их и динамическими импульсами. Продлевая небольшую поступенную линию на десятки тактов, Стравинский придает ей вид «мелодического сопротивления»<sup>2</sup> с многократным охватыванием и постепенным наращиванием длины линейного отрезка. Один из ярких примеров — «Выплясывание земли», кода первой части «Весны священной», где в басовом контрапунктирующем голосе мелодическая аддиция идет от трех звуков (*fis — gis — b*) к шести звукам (*fis — gis — b — c — d — e*) и к двенадцати (*fis — gis — b — c — d — e — fis — gis — b — c — d — e*). Примечательно, что аддитивным движением с сопротивлением охватывается целый

<sup>1</sup> См.: Холопова В. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского. — В кн.: И. Ф. Стравинский. М., 1973.

<sup>2</sup> «Принцип мелодического сопротивления» описывается в статье В. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского» (с. 53).



номер в трехчастной форме протяженностью в 58 тактов. Обращает на себя внимание и то, что формообразующий линейно-мелодический процесс происходит в побочном голосе, в то время как главный — линейно заторможен и подчиняется только ритмической логике развития.

Не составляют редкости для музыки XX века темы, основанные на гаммообразном движении. Конечно, «гвидонов гексахорд» в чистом виде был анахронизмом, но определенное приобщение, прежде всего в рамках неоклассического мышления, к старой гаммообразной линейности произошло. Например, в обширном наследии Шостаковича тематизм, опирающийся на гаммообразность как на костяк, оказался сосредоточенным в цикле, имеющем отчетливую неоклассическую природу, — в 24 прелюдиях и фугах для фортепиано. Так, в прелюдиях ми минор и ре минор прямо использованы темы басса-остинато XVII—XVIII веков в их диатоническом варианте с плавным ходом от I к V ступени и с усложнением в кадансе. А начальная прелюдия до мажор, хотя и не основывается на гамме как тематическом стержне, примечательна тем, что ее главный голос движется почти исключительно секундами. И это одновременно с гипертрофией скачков в мелодике Веберна, в преддверии скачкового необельканто Ноно, Берно и Булеза!

У Хиндемита, чье творчество можно считать едва ли не всецеликом проникнутым неоклассическими устремлениями, встречаются, хотя и модернизированные, но заимствованные из барочно-классического фонда темы на гаммообразной основе. Такова, в частности, тема пассакалии во «Введении Марии во храм» из «Жизни Марии», где опорой темы является хроматическая последовательность от I ступени вниз (с — h — b — a — gis — fis ...).

В современном многоголосном тематизме на гамму могут опираться и побочные, аккомпанирующие голоса, может быть подвергнут линейной организации и весь многоголосный комплекс. Для стиля Хиндемита весьма типичен случай такой тематической организации, когда какая-либо тема строится на гаммообразном басу. Таковы, например, главные темы I и IV частей Первой фортепианной сонаты, I и III частей Третьей фортепианной сонаты, начальная тема III части фортепианного концерта, идущая в партии фортепиано (1945).

Прекрасный пример линейной организации у того же автора — фигурационная тема из Прелюдии Ludus tonalis, когда системой поступенных отрезков в противодвижении сплочена скрытомногоголосная ткань (бас — движение с сопротивлением: b — as — g, c, es — des — c — b, f — es — des — c; верхний голос — прямая гамма: des — es — f — g — as — b — c — des — es — f — g) (пример 1).

Данная система мелодической организации тематического комплекса встречается и в музыке напевного склада и — в не-

Moderato (♩ = ca 72)

меньшей мере — в моторно-фигурационной как способ ее (пусть очень относительной) «вокализации». В произведениях Прокофьева это, например, полимелодическая главная тема I части Девятой сонаты, моторная тема с наступательно расширяющимся двухголосием из фортепианной Токкаты (от т. 25), главная тема (perpetuum mobile) из скерцо Второго фортепианного концерта; в сочинениях Бартока — фигурационная побочная из Второго фортепианного концерта с встречным движением линий в экспозиции и расходящимся — в репризе.

К поступенному линейному завоеванию кульминации композиторы XX века прибегали весьма охотно. На этом важном участке заметно придание гаммообразным линиям яркой динамики — линии неуклонны, стремительны, полны напора и энергии. Так, в динамичнейшей Токкате Прокофьева к центральной кульминации — поворотной в развитии — с нарастанием энергии устремляются два расходящихся пласта: утолщенная аккордами линия верхнего голоса и составляющая ей противовес активная линия баса. В первом Сарказме Прокофьева к кульминационному восклицанию местной репризы ведет также разбег расходящихся крещендирующих гамм. Сходный момент — в местной кульминации разработки I части Пятой фортепианной сонаты (перед центральной кульминационной зоной).

У Хиндемита, вообще тяготеющего к линейной организации всех видов, подобный подход к местным и общим кульминациям — рядовой прием. Показательны в этом плане II часть Камерной музыки № 4 для скрипки и камерного оркестра (подход



к кульминации в цифре<sup>1</sup> 9 с гаммообразностью разных форм в трех пластах фактуры), IV часть того же произведения (подход к местной кульминации в ц. 24), II часть Третьей фортепианной сонаты (движение к динамизированной местной репризе расходящимися линиями терций). У Бартока укажем усложненный медленный, но интонационно интенсивный подход к центральной кульминации в Элегии, III части Концерта для оркестра (6 тактов перед ц. 93). И в главном и в контрапунктирующем басовом голосе с сопротивлением движутся восходящие линии, несущие свою энергию к кульминационной точке, на которой начинается интонационно характерный патетический речитатив.

Линейный прием, который у композиторов XX века стал такой же органической принадлежностью сочинения, как и у композиторов XVIII и XIX веков, — это заключительное растворение тематизма (*Auflösung*) в гаммообразности как общей форме движения. То, что так великолепно применял И. С. Бах для монументальных окончаний своих произведений, что было естественным приемом у П. И. Чайковского, о чем писал в письмах Мусоргский, по поводу чего обменивались мыслями Балакирев со Стасовым, то было вновь воспроизведено Прокофьевым, Шостаковичем, Хиндемитом, развито Бартоком, превращено в системный компонент сочинения Стравинским.

Классический *Auflösung* можно видеть в пьесе «Чередующиеся терции» (№ 129 из «Микрокосмоса» Бартока). Те элементы постепенности, которые содержатся в основном тематизме пьесы, к ее концу начинают конденсироваться, складываться в более крупные прямолинейные отрезки (по пять звуков) и, наконец, разворачиваются в длительную восходящую (в обоих голосах) гамму — 22 звука в верхнем голосе. В заключительном мелодическом росчерке терции своеобразно формируют гармонию: две ленты терций по вертикали дают цепь параллельных септаккордов по белым клавишам, в связи с чем и заключительное созвучие остается септаккордом.

Оригинально использует прием заключительного мелодического «растворения» Прокофьев. Он любит «растворять» не столько главный тематический голос, сколько — побочные голоса, иногда сочиняя для окончания формы специальный фигурационный контрапункт гаммообразного вида. Такие фигурационные контрапункты — прямое наследие русской классической школы Мусоргского, Чайковского и др. У Прокофьева они характерным образом модифицируются. Композитор придает им изобретательную, индивидуальную фактурную форму. Он утолщает их параллельными рядами аккордов. А самое оригинальное — проводит иногда подобные прямонаправленные контрапункты через весь музыкальный диапазон, например, через всю

<sup>1</sup> Далее — ц. (примеч. ред.)

клавирную рояля, тем самым гиперболизируя их линейную сущность.

Пример классического каденционного «растворения» на побочном голосе — в окончании скерцо Второй фортепианной сонаты, когда моторный аккомпанирующий пласт (ровными восьмыми *staccato*) разворачивается на полторы октавы по хроматической гамме вверх. Еще один пример «растворения» на побочном голосе — в конце экспозиционного раздела I части Пятой фортепианной сонаты.

Яркие образцы заключительных контрапунктов названного вида укажем во Второй скрипичной и в нескольких фортепианных сонатах. В конце медленной III части Второй скрипичной сонаты в противовес скачковой мелодии скрипки у фортепиано плавно спускается узорчатая цепь секстаккордов в качестве красивого сопровождающего фактурного фона, заполняя всю середину диапазона. В окончании I части Восьмой сонаты аккордовый фигурационный контрапункт начинается на высокой точке кульминационной зоны и затем переходит в простые гаммы, стремительно нисходящие. В зоне кульминации происходит типичное кризисное исчерпание тематизма и резкое переключение развития на общие формы движения. В последних тактах II части Восьмой сонаты значительную тематическую фразу Прокофьев окружает ровным одноголосным контрапунктом, который берет начало в большой октаве и движется к третьей октаве, спокойно пересекая встретившуюся на пути главную тему. В этом охвате всего основного диапазона — и регистровое, и тонально-гармоническое обобщение, и смысловой знак окончания музыкальной формы. Интересен также случай фигурационно-пассажного «растворения» и «расплавления» главного мотива сонаты в постепенных ходах — конец финала Шестой сонаты.

В способах применения заключительного гаммообразного «растворения» видна, таким образом, индивидуальность авторского стиля. В связи с этим примечательно, что Шостакович — композитор такой сильной линейной тенденции в организации средств музыкального языка — пользуется приемом каденционного «растворения» сравнительно ограниченно (можно указать короткие окончания в финалах Девятой и Десятой симфоний, где исходный гаммообразный материал подталкивает к такому тематическому итогу). Функция заключительного выравнивания у него переведена в совсем иной аспект — ритмо-временной.

Абсолютно своеобразно применил данный прием Веберн. Его стиль, отличающийся герметичностью хроматики, органически чужд гаммообразной постепенности, имеющей, конечно же, диатоническую основу. Но исчерпание тематизма путем линейного «выпрямления» мелодического голоса — яснопостижимый смысловой знак; к нему Веберн прибегнул в ранних опусах, как, например, в пьесе для квартета ор. 5 № 4, где соответственно трехчастности формы трижды проводится бесподобная вебер-



новская «гамма» со структурой  $c — e — fis — h — cis — g — b$  (в восходящем порядке).

Стравинский, яркий диатоник в мелодике, разработал завершающую поступенность как часть особой мелодической системы, которой придерживался, по-видимому, только он сам. Специального анализа заслуживает вся индивидуальная система мелодической композиции Стравинского.

То характерно новое, что возникло в произведениях XX века в использовании приема заключительного «растворения», состоит в значительном увеличении радиуса его действия и соответствующем усложнении линейных средств. Показательным примером может послужить Второй фортепианный концерт Бартока. В нем каждая из трех частей заканчивается «растворяющей» тематизм гаммой, особенно эффектной в блестящих аккордовых пассажах I и III частей. Но мелодико-линейная функция тематического обобщения не ограничивается только этим. В финале «выпрямление» тематических линий, намекающее на движение к концу цикла, начинается задолго до итоговой гаммы. Начало этого процесса можно видеть еще в первой половине формы финала, от т. 170 (из общего числа 326 тт.). Таким образом, больше половины финальной части используется для грандиозного обобщения развития в концерте, приведения его к законченности и совершенству. На протяжении громадного пространства (в 256 тт.) многократно сменяются формы завершающей мелодической поступенности, уступая кое-где место и негаммообразному тематизму. Наиболее важные вехи таковы: от т. 170 — движение с сопротивлением (в партии солиста) с имитацией в инверсии (в партии оркестра), от т. 195 — медленная поступенность  $b — a — gis — fis — e$ , от т. 235 — расщепление мотива на два поступенных отрезка (нисходящий и восходящий), от т. 255 — медленная поступенность  $b — a — g — fis — e$ , от т. 311 — итоговый аккордовый гаммообразный пассаж через всю клавиатуру рояля, в тт. 325—326 — пентатонная гамма в 6 октав (у солиста) и два расходящихся аккордовых пласта (у оркестра).

То же качество масштабности отличает и применение поступенной линейности вне экспозиции, при подходе к кульминации и заключению. Весьма типичным для действия линейных сил оказывается раздел перед репризой, особенно динамической. Показательным является линейное развитие тематизма на этом участке в III части Восьмой симфонии Шостаковича. Основная токкатная тема альтов примечательна тем, что вся она словно держится за поступенность, стараясь от нее не отрываться (скрытый линейный стержень мелодии:  $h — a — g — fis — g — a — h — c — h$  и т. д.). Когда же развитие достигает местной середины и начинает медленно направляться в сторону репризы, тема линейно организуется особенно строго и целенаправленно. Здесь руководящей нитью и становится ясный

контур поступенности. На обширном пространстве формы (в 54 тт.) от ц. 81 до ц. 86 просматривается целостный линейный процесс, в котором мелодическое движение темы определяется скрытой гаммообразной линией, нисходящей от *ми* третьей октавы до *ми* первой октавы.

Особую проблему представляет собой роль линейной поступенности в организации гармонии XX века, способы линейного модулирования, кадансирования, логического объединения гармонических созвучий.

Общезвестно, что «акции» линейно-мелодической и линейно-полифонической организации гармонии в музыке XX века сильно возросли. Свою важную связующую роль сыграл в этом и принцип соединения гармоний на основе поступенности. Можно было бы указать на множество замечательных гармонических последований, когда принцип связей сложных диссонантных комплексов сводится к поступенному «перетеканию» тонов, когда опорой модулирования оказывается плавное гаммообразное движение какого-либо из голосов, когда каденционное закрепление происходит в точке мелодического упора гаммообразной линии. Среди примеров — начальная тема пятого Сарказма, восьмитактовый эпизод в середине третьего Сарказма (тт. 37—44) Прокофьева; кода II части фортепианного концерта (1945), начальная тема II части Камерной музыки № 2 (фортепианный концерт) Хиндемита; Прелюдия до мажор из 24 прелюдий и фуг Шостаковича (модуляция до мажор — мибемоль мажор в начальной построении); репризно-заключительный раздел I части «Симфонии псалмов» Стравинского (модуляция из *ми* в *соль*).

Однако связанность гармоний по горизонтали не дает полной гарантии гармонической правильности, не создает логической оправданности каждого включенного созвучия. Существенным оказывается отбор структур соединяемых комплексов. Опора только на одну логику линий, недостаточная прослушанность каждой гармонии в отдельности как раз и порождает тот линейизм в отрицательном смысле, который был объектом порицания в период многолетних дискуссий по вопросам гармонии XX века. Такого рода инертная линейность, с определенной долей случайности в выборе созвучий и модуляционного развития, бывает ощутима у Хиндемита, чрезвычайно приверженного вообще к развитию гармонии на основе прямолинейного движения.

Проблеме линейной организации гармонии именно в разбираемом ракурсе в связи с анализом гармонии Прокофьева специальное внимание уделено М. Таракановым<sup>1</sup>. Анализ II части Пятой сонаты Прокофьева в этом же аспекте сделан

<sup>1</sup> См.: Тараканов М. Неотложные проблемы. — Советская музыка, 1961, № 10.



в статье автора этих строк<sup>1</sup>. Рассмотрение данного вопроса было предпринято нами также по отношению к стилю Стравинского<sup>2</sup>.

Вершиной выразительно-конструктивных достижений линейной поступенности в XX веке стала ее руководящая роль в организации крупной формы — оперного акта. Здесь мелодическая линия выступила уже не как «тактик», а как «стратег».

Устойчивым на уровне целостной формы главенство линии стало у Стравинского, хотя огромный размах действия поступенной линии обнаруживается, в частности, и у Бартока (например, в финале Второго фортепианного концерта, который был рассмотрен выше). Именно у Стравинского мы находим целый оперный акт, подчиненный композиционной стратегии поступенной мелодической линии — II акт оперы-оратории «Царь Эдип».

Особая линейно-мелодическая система Стравинского заключается в следующем. Напевные, диатонические по своей природе темы Стравинского, как правило, включают в себя плавные мелодические попевки, с «перетеканием» секунд<sup>3</sup>. Эти элементы поступенности конденсируются и складываются в более протяженные линии на границах формы — в кадансах (фраз, периодов, малых форм), в связках и переходах, в кодовых разделах. «Выпрямление» тематической линии может происходить очень постепенно, без четкой грани между основным разделом и его закруглением. Процесс мелодического формообразования имеет многоуровневую структуру, в связи с чем протяженность завершающих разделов дифференцируется следующим образом: наименьшей форме (период и его часть) соответствует наименьший заключительный участок, средней по масштабу форме — сравнительно больший участок, самой крупной форме (сонатно-симфонический цикл) — развернутый заключительный раздел, где линия, усложненная аддицией и сопротивлением, растягивается на десятки тактов. В некоторых циклах в конце встречается отчетливая итоговая гамма, самая длительная во всем произведении. Такой развитой и законченной системой Стравинский полностью компенсировал, вероятно, недостаток мелодической широты.

II акт «Эдипа» по мелодическому развитию — сложная иерархическая композиция. Организация II акта как последнего нацелена на мелодическое обобщение через его структуру всей оперы-оратории.

Характер мелодического развития в «Эдипе» полностью скоординирован с его центральной смысловой идеей — фатальной предрешенностью трагедии. Гаммообразные линии, постепенно

<sup>1</sup> См.: Холопова В. Симметрия интервалов у Прокофьева. — Советская музыка, 1972, № 4.

<sup>2</sup> См.: Холопова В. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского.

<sup>3</sup> Поздний стиль Стравинского в этом отношении отстает от принципов русского и неоклассического периодов.

крепнущие и набирающие силу на протяжении II акта, становятся и символом этой неотвратимости, и осязаемым воплощением надвигающейся развязки. В начале и в конце этого трагического пути стоит другой символ — мотив кругообразной мелодической линии, как бы знаменующий собой кольцо судьбы. С него начинается I акт, в него непосредственно вливается итоговая гамма в коде II акта.

Для лучшего обозрения целого разобьем II акт условно на двенадцать номеров, с учетом того, что последние восемь составляют единую рондообразную форму, разделы которой олицетворяют этапы сквозного линейно-драматургического процесса (условные номера обозначим через цифры партитуры).

Линейно-драматургический процесс II акта таков:

ц. 94, Иокаста — «Не стыдно ли вам, цари» — главный мотив в форме мордента (в ц. 96), гаммообразные движения имеют местное значение (в ц. 108—110);

ц. 121, Иокаста, Эдип — «Пророчества обманчивы всегда» — мордентный мотив «продвигается» на гаммообразной основе;

ц. 132, хор, Вестник — «Вот он — всеведущий пастух и вестник страшного» — в оркестре появляется быстрый гаммообразный пробог (в ц. 134);

ц. 147, Пастух, Эдип — «Лучше б было промолчать» — в оркестр включается медленный поступенный ход, перекликающийся с итоговой гаммой (ц. 151);

ц. 172, Вестник — «Божественной Иокасты я видел мертвый лик!» — оркестровая партия состоит из бурных драматических октавных тират;

ц. 173, хор — «В дом войдя стала она волосы рвать» — мужской хор поет почти только секундами, складывающимися в волнообразный рисунок (см. пример 2), оркестровые гаммы имеют местное значение;

ц. 178, Вестник — то же, что в ц. 172;

ц. 179, хор — «Когда сорвал Эдип засовы, труп Иокасты...» — волнообразный рисунок мелодии в оркестре начинает «выпрямляться»;

ц. 186, Вестник — развитие материала ц. 172;

ц. 187, хор — «Кровь, черная кровь потекла» — постепенное «распрямление» секундовых мотивов мужского хора (см. пример 3) — две медленные встречные гаммы в оркестре, постепенное ускорение гаммообразных линий до темпа бушующих драматических тират Вестника;

ц. 196, Вестник — тот же текст — тираты в оркестре соединяются с медленной восходящей гаммой, прообразом итоговой;

ц. 197, хор — «Вот он, вот он, царь Эдип» — мотив «кольца судьбы»; ц. 198 — «Вот он, вот он, царь ослепший!» — медленная восходящая итоговая гамма в оркестре, 13 тт. (см. пример 4); ц. 200 — мотив «кольца судьбы», ц. 201 — второй «мотив судьбы» из начала I акта;



2 173  $\text{♩} = 132$ 

3 187  $\text{♩} = 132$ 



4 198  $\text{♩} = 50$ 

Сделанный обзор линейно-мелодических средств, главным образом композиторов-классиков первой половины XX столетия, показал размах, широту и глубину действия мелодического начала через его активное ядро — секундовое последование.

Не будучи оценкой художественных достоинств музыки во всей их полноте, проведенный анализ, думается, послужил доказательством прочности и качественности линейно-мелодической композиции произведений избранного нами круга авторов XX века.

*Е. Ручьевская*

### МЕЛОДИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЖАНРА

Одна из острейших проблем музыки XX века, одна из «горячих точек» ее — проблема мелодии. В профессиональной, так называемой серьезной музыке на одном полюсе можно наблюдать расцвет мелодического начала, неустанные поиски, новаторское обогащение музыкальных жанров именно в сфере мелодической. Достаточно упомянуть имена С. Прокофьева, Д. Шостаковича, К. Дебюсси, Г. Малера, Б. Бартока — композиторов, в произведениях которых влияние мелодического начала во многом определяет и другие элементы музыкальной формы. Еще в большей степени мелодика определяет стиль таких композиторов, как Г. Свиридов или К. Орф. Расцвет творчества композиторов так называемой второй фольклорной волны также определяется достижениями в сфере мелодической. Примеры многочисленны — нет нужды приводить их.

На другом полюсе профессиональной музыки столь же очевидным является беспрецедентный в истории музыки факт утраты мелодии, исчезновения мелодического начала как некоей целостности, как звукового объекта и организатора музыкальной формы.

Не менее остро стоит и проблема качества мелодии в фольклоре и музыке массовой (термин А. Сохора<sup>1</sup>). И здесь на одном полюсе — богатейшие сокровища песенной культуры — народной, массовой, любительской, эстрадной. На другом — в музыке «массовой культуры» — бедность, ущербность мелодики. Мелодия то сводится к элементарным формулам — выкрикам, то превращается в цепь случайных, беспомощно повисающих, лишенных энергии и музыкально-логических связей обрывков, задавленных ритмизованным фоном.

В музыкознании, в теории музыки область мелодики менее разработана, нежели, например, область гармонии, лада или формы. Из работ советских музыковедов, посвященных специ-

<sup>1</sup> Сохор А. О массовой музыке. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974, вып. 13.



ально проблеме мелодии, отметим прежде всего работы Л. Мазеля, С. Григорьева, М. Арановского, М. Папуша<sup>1</sup>. Естественно, проблема мелодики затрагивается во многих трудах, посвященных музыкальной форме, полифонии, гармонии<sup>2</sup>. В зарубежном музыковедении наука о мелодии имеет свои давние традиции<sup>3</sup>. Наиболее актуальными являются труды Э. Тоха, Э. Курта и Б. Сабольчи<sup>4</sup>.

Данная статья представляет собой попытку рассмотрения функции мелодии в различных жанрах под углом зрения взаимодействия музыкального текста со слушателем, то есть с точки зрения восприятия и социального функционирования музыки.

Опираясь на интонационную теорию Б. В. Асафьева, а также на работы С. Григорьева, М. Арановского, М. Папуша, мелодию мы будем понимать как определенную содержательную целостность и функциональное единство, как «явление результативной природы» (С. Григорьев).

Наименьшей дискретной единицей в мелодии является тон. Это означает, что в мелодии достаточно отчетливо прослушивается связь тонов и что в целом мелодия находится в зоне отчетливого восприятия<sup>5</sup>. На фоне этой общей, основополагающей закономерности такие явления, как частичное проникновение орнамента, комплементарность (мелодия, создаваемая несколькими голосами при перехвате мелодической инициативы), мнимое двухголосие, вкрапление движения по тонам аккорда, выступают как явления, подчиненные сущностной природе явления. Понятие мелодия включает в себя широкий круг музыкальных явлений: кроме мелодии гомофонного склада, сюда относятся и монодия (в том числе, конечно, монодийные народные культуры), и мелодия полифонической музыки XV—XVII вв., и развитая инструментальная мелодия XX века.

Из этого же постулата о мелодии как явлении целостном, дискретной единицей которого является тон, вытекает и вывод о том, что не всякая одnogолосная линия является мелодией. Одноголосие фигуративного типа, всякого рода быстрые пассажи — не мелодия, так как там дискретной единицей является

<sup>1</sup> См.: Мазель Л. О мелодии. М., 1952; Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961; Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969; Папуш М. К анализу понятия мелодия. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1973, вып. 2.

<sup>2</sup> В частности, в историко-стилистическом плане весьма интересно решается проблема мелодии в книгах С. Скребкова и Л. Мазеля (см.: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973; Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972).

<sup>3</sup> См.: Корчмар Г. Учение о мелодии в XVIII веке. — В кн.: Вопросы теории музыки. М., 1970, вып. 2.

<sup>4</sup> См.: Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928; Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931; его же. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.

<sup>5</sup> См.: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977, с. 67.

не тон, а орнаментальная фигура. Одноголосная же линия самостоятельного контрапунктирующего голоса также не всегда мелодия, вследствие того что сама она не является содержательной целостностью, не обладает функциональным единством.

Каковы же особенности мелодии, ее статус в системе социального функционирования музыки? Один из возможных аспектов рассмотрения этой проблемы — психологический. Если принять за основу выдвинутую советскими психологами трактовку активного, произвольного внимания как анализирующей, усиливающей, моторной деятельности<sup>1</sup> и активной памяти, как деятельности «построения образа объекта... для того чтобы его воспроизвести»<sup>2</sup>, то естественно прийти к выводу о том, что из всех элементов музыки именно мелодия, вследствие ее коренных, сущностных свойств, более всего является объектом как произвольного внимания, так и активной памяти. Важнейшее значение имеет то обстоятельство, что и внимание и память являются в данном случае не только процессом идеальным, духовным, но и психо-физической деятельностью. Процесс слушания сопровождается внутренним, а иногда и внешним соинтонированием (фонация, колебание голосовых связок)<sup>3</sup>, а затем постинтонированием (мысленное воспроизведение, пропевание, подборание на инструменте). Этот процесс постинтонирования может быть и осознанным, произвольным, и неосознаваемым (бессознательным), произвольным<sup>4</sup>. В этом аспекте функционирование музыки вообще сопоставимо с функционированием словесной речи. Психологи (в частности, Л. Выготский), исследуя планы речи, выделяют план «внутренней речи», характерными особенностями которой являются сокращенность, предикативность, редуцирование ее фонетических элементов, «преобладание смысла слова над его значением»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См.: Хрестоматия по вниманию/Под ред. А. Н. Леонтьева, А. А. Пузырева и А. Я. Романова. М., 1976, с. 130—143.

<sup>2</sup> Леонтьев А. Психоллингвистика. Л., 1967, с. 46.

<sup>3</sup> См.: Леонтьев А. Проблемы развития психики. М., 1965, с. 179; Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978, с. 99.

<sup>4</sup> См.: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы, с. 77.

<sup>5</sup> Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Т. III. Тбилиси, 1978, с. 38—39.

Два последних понятия — значение и личностный смысл — различаются. Значение объективно, оно имеет надличностное существование, может быть формализовано, вербализовано (оречевлено). Личностный смысл (отношение субъекта к отражаемому предмету) — «всегда смысл чего-то, не имеет надличностного существования» (Леонтьев А. Проблемы развития психики, с. 290). Как отмечает А. Леонтьев, понятие личностный смысл имеет особое значение для искусства, где осуществляется «переход от того, что может быть оречевлено, вербализовано, к тому, для чего эти средства недостаточны» (цит. по статье: Бассин Ф., Рожнов В. О современном подходе к проблеме неосознаваемой психической деятельности (бессознательного). — Вопросы философии, 1975, № 10, с. 103—104). Об отличии понятий смысл и значение пишет и В. Медушевский (Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976).



Роль мелодии в сложном процессе восприятия музыкального произведения особая: по сравнению со всеми другими элементами музыкальной речи мелодия редуцируется в наименьшей степени и более всего способна сохраняться в качестве развернутого объекта, целостного и отчетливого. Разумеется, очень яркое сопереживание и соответственно яркое воспоминание может вызвать у слушателя в принципе и любой другой элемент — любое звучание, сочетание тембров, гармоническая последовательность, драматургический план формы — кульминации, спады и т. д. Однако реальное воспроизведение может быть в этом случае лишь за инструментом и при наличии некоторых навыков развитого музыкального слуха. Равным образом мысленное представление и запоминание немелодических элементов музыкального текста требует достаточной подготовки. Мелодия же в принципе легче доступна и интонированию и запоминанию без всяких предварительных условий, легче всплывает в «светлом поле» сознания.

Легкость запоминания и воспроизведения мелодии открывает широкие возможности для ее фольклоризации и далее для образования интонационного языка (интонационного фонда) эпохи. Ведь интонационный фонд включает в себя главным образом мелодические фрагменты, мелодические обороты, циркулирующие в общественной памяти и входящие заново в качестве элементов в целостные мелодические структуры.

Другой возможный аспект рассмотрения проблемы — информационный. Сразу же оговоримся: применение терминов теории информации здесь нестрогое. Понятие «информация» выступает скорее в качестве аналога — заменителя несуществующих пока в музыкальной теории терминов. Обращение к этим терминам обусловлено тем, что, как мы увидим далее, даже нестрогое их применение достаточно адекватно отражает суть явления, которое не укладывается в известные теории музыки понятия и термины. Нестрогость же обусловлена тем, что математический аппарат не может быть полностью применен ко всем явлениям музыкального искусства вследствие сложности самого объекта. Кроме того, применение этой техники пока малоцелесообразно вследствие нетворческого, констатирующего характера задач, которые с помощью добытых данных может ставить и решать музыковед-исследователь (коль скоро обработке могут подвергнуться лишь отдельные элементы, а не структура текста в целом).

Применяя теорию информации (в ее шенноновском варианте), А. Моль<sup>1</sup> и другие исследователи оказались лишь у порога истины. Специфика художественного, «художественная информация» ускользает; инструмент количественного измерения информации оказывается непригодным, когда речь идет о со-

<sup>1</sup> См.: Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.

держательной, концепционной стороне. В связи с этим в науке возникла необходимость иного — качественного — понимания информации, которое в какой-то степени сближается с обычным представлением о содержании этого понятия<sup>1</sup>.

Анализируя значение термина информация в современной науке, В. Тюхин различает три наиболее употребительные: а) обыденное, б) связанное с понятием структуры, в) основанное на понятиях разнообразия и сложности. В обыденном, «обиходном» значении слово «информация» применяется как синоним интуитивно понимаемых слов «сведения», «знание», «отображение» и т. п.<sup>2</sup> Если понятие «качественная информация» сближается с первым, «обиходным», то понятие «количественная информация» в исследуемом аспекте ближе всего к последнему, третьему, основанному на понятиях разнообразия и сложности.

Количественная информация или «информационная насыщенность текста» — величина абсолютная... Процедуры ее подсчета возможны самые различные (основанные, например, как на вероятностно-статистических информационных моделях, так и на теории актуального членения предложения). В любом случае — это общее количество информации в тексте, которое может находиться в прямой зависимости от длины текста и разнообразия его словаря<sup>3</sup>. Содержание термина количественная информация не имеет аналогов в музыкальной терминологии, ибо понятие сложности (или оппозиция простота — сложность) является слишком широким, вмещает в себя слишком много аспектов, в том числе и содержательный. Эквивалентным количественной информации будет, пожалуй, достаточно громоздкое понятие плотности музыкальных событий, которое само по себе требует пояснений. Под музыкальным событием мы будем понимать изменение функций данного элемента текста: ладовых функций тонов в мелодии, аккордов — в гармонии, изменение функций ритма, синтаксических единиц, изменение функций голосов (в полифонии) и фактурных планов относительно друг друга, изменение функций разделов формы. Невозможность применения математического аппарата в полном объеме к анализу музыкального текста не означает невозможности объективной оценки текста с указанных позиций. Теория музыки выработала в процессе многолетней практики свои достаточно точные методы анализа. Сюда относятся определение насыщенности мелодии ладовыми сдвигами, ритм смены гармонических функций и частота модуляций, степень контрастности функций голосов в полифонической фактуре и каноническая интенсивность (термин А. Милки, означает

<sup>1</sup> См.: Берг А., Бирюков В., Геллер Е., Иванова Г. Управление, информация, интеллект. М., 1976.

<sup>2</sup> Тюхин В. Отражение, системы, кибернетика. М., 1972, с. 213.

<sup>3</sup> Смысловое восприятие речевого сообщения/Под ред. Т. М. Дридзе и А. А. Леонтьева. М., 1976, с. 35.



временной интервал вступления голосов), степень контрастности мелких и крупных синтаксических единиц (мотивов, фраз, предложений), степень функционального и тематического контраста разделов формы. В своей совокупности все эти события разных уровней образуют общий уровень плотности музыкальных событий, или уровень количественной информации.

Качественная информация, или «информативность» текста, — величина относительная. Под информативностью имеется в виду потенциальная характеристика текста, в известной степени позволяющая прогнозировать меру адекватности смыслового восприятия и интерпретации реципиентами получаемых сообщений: адекватность смыслового восприятия и интерпретации толкуется здесь исходя из того, что текст — это прежде всего информация о концепции и что разнопорядковые текстовые структуры в разной мере значимы с точки зрения ее передачи реципиенту»<sup>1</sup>.

Важнейшим моментом в понятии качественной информации является взаимодействие текста с тезаурусом (жизненным опытом, содержанием сознания) субъекта. Восприятие информации в этом случае выглядит как изменение тезауруса<sup>2</sup>.

К категории качественной информации применимы такие понятия, как цель, целесообразность, ценность, значение, личностный смысл в указанном выше аспекте. Понятие качественная информация — применительно к музыке — связано с ее семантической (содержательной) и коммуникативной сторонами<sup>3</sup>. Здесь применяется иной, достаточно точный аналитический аппарат, также выработанный музыковедением (отметим в первую очередь труды Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского). Исследуются внетекстовые связи произведения, тип прообраза, интонационный генезис, условия социального функционирования, место музыки в данной культуре и т. д. Качественная информация связана с тем личностным смыслом, который является непосредственным следствием художественного воздействия произведения. Но иногда личностный смысл возникает относительно независимо от значения произведения. Например, в том случае, когда произведение — будь то симфония или песня — вызывает ассоциации с определенными жизненными ситуациями и прошлыми переживаниями независимо от характера самой музыки.

Совершенно ясно, что не существует прямой зависимости между количественной информацией и качественной информа-

<sup>1</sup> Смысловое восприятие речевого сообщения/Под ред. А. А. Леонтьева и Т. М. Дридзе. М., 1976, с. 35.

<sup>2</sup> Там же, с. 88—94.

<sup>3</sup> Разделяя функции содержательно-выразительные и коммуникативные, Л. А. Мазель подчеркивает их неразрывную связь. См.: Мазель Л. Вопросы анализа музыки, с. 75.

цией. Их взаимодействие имеет характер сложной взаимозависимости, которая проявляется и в мелодии.

Коренные, сущностные свойства мелодии как музыкального организма, в котором в сфере отчетливого восприятия находится тон, смена тонов, предполагает определенные ограничения с ритмической и звуковысотной сторон. Возможность не только слушания, но и интонирования, соинтонирования и постинтонирования, обуславливает то обстоятельство, что в мелодии и текстура и скорость смены звуков не выходит за пределы зоны отчетливости<sup>1</sup>. Следовательно, мелодия, с точки зрения количественной информации, уступает многоголосию. Вместе с тем, мелодия, при относительно небольшой плотности музыкальных событий, есть высокоорганизованная музыкальная структура. Само понятие мелодии как целостной структуры предполагает, что на уровне отношений тонов должна действовать в качестве их организатора ладовая система. Мелодия, стало быть, тяготеет к ладовой дифференциации тонов. В отличие от таких сорных элементов музыки, как плотность звучания (количество звуков, взятых одновременно), громкость, тембр, скорость, воздействующих прямо и непосредственно на низшие слои психики (физиологические слои), ладовая организация — продукт длительного развития самой музыки — требует тонкого дифференцированного восприятия. Таким образом, специфика мелодии, ее «сложность» заключается не в количестве информации, количестве и плотности музыкальных событий, а в направленности ее на высшие слои психики<sup>2</sup>.

В мелодии в наибольшей мере (наряду с типом фактуры) концентрируются внетекстовые связи произведения, интонационные связи со звучащей речью и звучащей музыкой, вырабатываются интонационные типовые формулы. Именно мелодия является обычно главным репрезентантом произведения, ибо, с точки зрения информации о концепции, качественной информации, мелодия богаче других элементов музыки. Далее, мелодия имеет определенную ритмическую организацию. Оба эти элемента — взаимодополняющие и взаимокомпенсирующие. Инертное в ладовом отношении движение по ступеням гаммы, по тонам трезвучия или одинаковыми интервалами может быть превращено в мелодию средствами ритма. Дифференциация ритмических отношений тонов, разнообразие ритмических групп играет здесь ту же роль, что и ладовая дифференциация тонов в мелодии, изложенной ровными длительностями. Достаточно сравнить в этом плане мелодию II части Четвертой симфонии Чайковского с песнями Шуберта или построенными на движении по аккордовым тонам темами классических сонат.

<sup>1</sup> См.: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы, с. 65—69.

<sup>2</sup> О воздействии музыкального произведения на разные «этажи» человеческой психики пишет Л. А. Мазель (См.: Мазель Л. Вопросы анализа музыки, с. 97—98).



Мелодия в многоголосной музыке представляет собой элемент, на котором «свертываются все функциональные отношения целого» (М. Папуш); мелодия реализует глубинные связи текста и в то же время это — рельеф, поверхность текста.

Попробуем теперь, исходя из этих общих теоретических положений, рассмотреть систему музыкальных жанров и роль мелодии в этой системе.

*Серьезная, профессиональная музыка.* В идеале процесс восприятия представляет собой единство эмоционального и интеллектуального. Количественная информация значительна, что отчасти обеспечивает бесконечность вариантов слушательского восприятия. Качественная информация также в принципе неисчерпаема.

Однако в пределах этой общей установки колебания весьма значительны. Достаточно сравнить хотя бы творчество Шёнберга и Орфа, Веберна и Свиридова, чтобы увидеть амплитуду отличий с точки зрения количественной информации.

Вместе с тем, произведения, различные по уровню количественной информации, могут находиться на одном уровне качественной информации. Сравним в этом плане, например, народную монодию и хоровые полифонические формы, или песни Шуберта с его же струнными квартетами. И, наоборот, произведения, примерно одного уровня количественной информации могут быть совершенно различными по уровню качественной информации. Достаточно сравнить здесь симфонии или квартеты — мировые шедевры музыкальной классики — с сочинениями, написанными во всеоружии композиторской техники, но не содержащими подлинных художественных открытий, внетекстовые связи которых тривиальны.

Важно и другое: качественная информация — величина относительная, и то, что для одних социальных групп и отдельных личностей представляет неоспоримую ценность, то у других вообще проходит мимо сознания, не вызывая сопереживания.

При слушании серьезной профессиональной музыки работает активное внимание, направленное на «раскрытие новых сторон объекта, замечание частей и их отношений»<sup>1</sup>. Это внимание не убывает, а, скорее, возрастает, усиливается при повторных прослушиваниях. Работает и активная память — «построение образа объекта». Процесс этот, в сущности, бесконечен, он может прийти к цели у исполнителя, знающего произведение на память и закрепившего единственный вариант интерпретации, чего, практически, в подлинном исполнительском творчестве не бывает.

Деятельность внимания и памяти зависит от объективных и в такой же мере от субъективных причин. Здесь существенны и социальные предпосылки, богатство или бедность тезауруса, обу-

<sup>1</sup> Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973, с. 205.

ченность в сфере данного искусства и даже сами внешние условия восприятия. В условиях концертного зала направленность внимания на произведение, естественно, иная, нежели, скажем, при прослушивании произведения по радио во время занятий домашней работой или в поезде.

Та или иная степень внимания, а следовательно, и запоминания зависят и от строения самого произведения, прежде всего от заключенной в нем количественной или качественной информации. Нарушение законов восприятия, перегрузка информацией столь же отрицательно сказывается на восприятии, как и ее бедность. «Можно считать (по крайней мере, в качестве плодотворной эвристической гипотезы), — пишет А. Моль, — что одной из основных характеристик человека — получателя сообщения — является наличие какого-то максимума количества информации, или оригинальности сообщения, которое он способен воспринять за единицу времени. Если данное сообщение превышает эту норму, человек вынужден отказаться от восприятия общей формы и прибегнуть к выделению и запоминанию отдельных деталей»<sup>1</sup>. Разумеется, невозможно установить абсолютную норму количественной информации для всякого слушателя серьезной музыки. Обратим внимание, однако, на то, что серьезная музыка, особенно камерная и симфоническая, обладает избыточной количественной информацией, и при первом слушании даже классических, апробированных практикой произведений неподготовленным слушателем возникает картина точечного восприятия, близкая к описанной А. Модем. Важны и субъективные факторы: ценностная установка, социальная установка, субъективное состояние готовности к слушанию.

Если информационная перегрузка достигает слишком большой степени, музыка не воспринимается как произведение, а превращается в фон или белый шум. Сходная картина невосприимчивости возникает и при бедности или отсутствии информативности: внимание остается незаинтересованным, эмоциональная сфера — не затронутой. В этих случаях произведение определяется как скучное, неинтересное.

При восприятии серьезной музыки включается и моторная деятельность: сонтирование (фонация, работа голосовых связок), а в дальнейшем — постинтирование. Эта деятельность тем активнее, чем более оптимальным для восприятия является произведение и чем ближе, лучше знаком с ним слушатель, чем более представительна в нем мелодия.

На роль, значимость мелодического начала в серьезной музыке многократно обращали внимание не только теоретики музыки. Ее отчетливо осознавали прежде всего сами композиторы. Тривиальная, казалось бы, мысль о том, что без мелодии нет музыки, может зазвучать отнюдь не тривиально, если учесть

<sup>1</sup> Хрестоматия по вниманию, с. 130.



некоторые реальные обстоятельства. Уже в недрах инструментальной музыки в эпоху становления функциональной гармонии мы имеем дело с образцами произведений без мелодии в точном смысле слова. Это произведения, основанные на фигуративном пассажном тематизме, где единицей отсчета является не тон, а фигура, группа тонов. Отдельные же тоны в горизонтальном, временном развертывании достаточно отчетливо не фиксируются (проскакивают). Таковы многочисленные примеры инструментальной музыки барокко, всякого рода прелюдии, этюды и т. п. в музыке романтиков. Хотя здесь мелодии, доступной для вокального воспроизведения, нет, но кто же откажет этим произведениям в художественной содержательности и коммуникативности?

С другой стороны, чем дальше мы отходим от древнего модального искусства, тем больше мелодия (в профессиональной музыке, особенно в крупных формах) «просит подкреплений».

Эти подкрепления обнаруживаются прежде всего в гармоническом и полифоническом многоголосии. Мелодия насыщается экспрессией, становится отчетливой и целостной во взаимодействии с фигуративным фоном или другими голосами второго плана. Далее, «подкрепления» можно обнаружить и в горизонтальном развертывании мелодии: в нарушениях принципа дискретности на уровне тона. Это заметно не только в мелодии многоголосных произведений, но и в еще большей степени — в одноголосных, например в сольных сонатах для одноголосных инструментов. Проникновение фигуративных, орнаментальных элементов, переход мелодического тематизма (единица равна тону) в тематизм фигуративный (единица равна группе) играет компенсаторную роль разрядки внимания и в то же время обогащает тему новыми деталями (вариационный принцип).

Обратим внимание также и на противоположную тенденцию. Она выражается в усилении внимания к изолированному тону, что также нарушает главный принцип мелодии — ее целостность, связь тонов в этом случае находится на грани распада.

Мелодия, таким образом, в крупных жанрах серьезной музыки (предназначенной для слушания) выступает в комплексе со всеми другими немелодическими элементами. Ведь именно к эпохе расцвета функциональной гармонии, к эпохе формирования крупных форм инструментальной музыки относится афористическое высказывание Л. А. Мазеля: «...гомофонная мелодия, конечно, королева; но это — английская королева; она царствует, но не управляет»<sup>1</sup>. Это высказывание справедливо, прежде всего, в аспекте способности гомофонной мелодии к самостоятельному существованию вне контекста.

Вместе с тем мелодия (разумеется, там, где она есть) выступает и как рельеф формы и фактуры, как средоточие вне-

текстовых связей произведения: будучи связана с контекстом, она сама соединяет все другие элементы текста. И, наконец, мнемоническая, а следовательно, коммуникативная роль мелодии способствует внедрению произведений, подчас очень сложных по структуре, в общественную музыкальную память. Поэтому в музыкальной форме мелодия — не только ведомый, но и ведущий фактор, не только «царствующая особа», но и управляющая. Ибо говоря о песенности как принципе, мы имеем в виду формообразующие функции мелодии.

В разных жанрах фольклора сопутствующая деятельность выражается по-разному: в зависимости от социальных функций, предназначения жанра.

*Фольклор трудовой.* Сам жанр предполагает, что и ритм и характер интонаций соответствует трудовым движениям. Об этой стороне фольклора писал еще К. Бюхер<sup>1</sup>.

*Фольклор обрядовый.* В зависимости от характера обряда взаимосвязь с ритмом движений большая или меньшая. И в обрядовом и в трудовом фольклоре встречаются и немелодические разновидности. Например, сопровождаемые ритмической игрой ударных инструментов ритуальные обряды в неевропейских культурах. Но все же в трудовых и в обрядовых жанрах главное место принадлежит песне, а следовательно — мелодии. Степень развитости и богатства мелодии в этих жанрах определяется и природой жанра, и историческими причинами. Важно, что эти фольклорные жанры подразумевают активную собственно музыкальную деятельность, а также активное соинтонирование и постинтонирование.

*Танцевальная музыка и бытовые жанры,* связанные с движением (марш, траурная музыка). Во всех этих формах в большинстве случаев совпадает эмоциональная сфера музыки и сопутствующей деятельности. Соинтонирование и реальное пение, постинтонирование и реальное воспроизведение сохраняются во всех этих жанрах. Высок уровень качественной информации. Кроме общего значения, здесь присутствует личностный смысл, личное переживание. Музыка находится в сфере внимания и активной памяти. Недостаточность количественной информации в тех жанрах, где господствует, например, оstinатное повторение формулы, компенсируется немелодическими факторами — словами песни, танцевальными фигурами и т. п., содержанием работы или обрядовыми действиями.

*Лирическая песня и другие виды фольклора,* не подразумевающие единства музыкального ритма и действия. Поскольку здесь «отключается» физическое движение и все сосредоточено на воспроизведении (импровизации) или слушании, в этих жанрах в принципе возрастает количественная информация. Такие сложные и по структуре мелодии и по форме виды фольклора, как

<sup>1</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 75.

<sup>1</sup> См.: Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923.



макам или протяжная русская песня, не могли бы, вероятно, быть сопровождением массовых движений или трудовой деятельности.

К этим жанрам примыкает и *современная песня* (фольклоризованная массовая и эстрадная любительская). По своему функционированию и по своему социальному назначению это — область фольклора, ибо подразумевает, с одной стороны, единство, неразрывность слушателя и исполнителя. С другой стороны, эти же формы существуют и как музыка для слушания с эстрады, по радио, в звукозаписи. Здесь размыта граница между двумя формами бытования музыки.

*Музыка функциональная* (т. е. сопровождающая производственный процесс). Здесь — в отличие от фольклорной трудовой песни — уже нет непосредственной связи между деятельностью слушающего ее человека и строением самой музыки. Цель ее — заполнить вакуум, дефицит информации при однообразной, скучной работе, отвлечь от производственных шумов. Некоторая косвенная связь в настройке общего эмоционального тонуса и темпа между музыкой и сопутствующей деятельностью все же здесь существует. Общеизвестно, что, например, заданный музыкой темп влияет на скорость работы, производительность труда. Внимание и память, а также сонитонирование и постинтонирование зависят от того, насколько основная деятельность, работа, требует сосредоточенности и внимания. В зависимости от ситуации музыка может быть либо на первом плане, либо полностью на периферии сознания. Художественные качества функциональной музыки не имеют решающего значения, пригодность музыки определяется, в первую очередь, иными параметрами. Даже в том случае, когда автоматизм работы позволяет не только слышать, но и слушать музыку, художественное переживание если не отсутствует полностью, то отеснено на задний план.

*Музыка, воспринимаемая как фон.* А. Н. Сохор относит сюда группу массово-декоративных жанров. Он отмечает, что эта группа состоит из произведений, относящихся по своему первоначальному назначению к массово-концертным, массово-бытовым и массово-обрядным жанрам, «но функционирующих теперь в других условиях и потому воспринимаемых совершенно иначе: не сосредоточенно, а рассеянно, параллельно и „попутно“ с какой-либо немзыкальной деятельностью, в качестве фона для нее»<sup>1</sup>.

Здесь происходит уже рассогласование между содержанием музыки и деятельностью воспринимающего субъекта. Поэтому в сущности и форма и содержание становятся безразличными к этой деятельности, в качестве фона может выступить с равным успехом и фольклор, и массовая музыка, и профессиональ-

<sup>1</sup> Сохор А. О массовой музыке, с. 4.

ная серьезная музыка. Восприятие всецело зависит от характера основной деятельности: вплоть до полного его «отключения». Происходит нечто подобное эксперименту, описанному в книге «Смысловое восприятие речевого сообщения», когда радиослушатели, занятые посторонней деятельностью (склеиванием кубов), практически не воспринимают радиопередачу<sup>1</sup>.

В условиях отсутствия активного внимания не приходится и говорить о художественном переживании, о восприятии качественной информации звучащей музыки. Восприятие ее полностью автоматизировано и находится в сфере бессознательного.

В этой иерархии жанров особое (двойственное) место занимает легкая эстрадная музыка. По способу бытия она относится, скорее, к профессиональной серьезной музыке. По характеру содержания и форме — ближе к массовой бытовой музыке. Исполнение, аранжировка, сочинение требуют достаточной профессиональной подготовки. Вместе с тем, фольклоризация жанра происходит, пожалуй, еще легче, чем в области массовой хоровой песни. Очевидно, это происходит потому, что главное содержание эстрадной песни концентрируется в легко вычленимом из контекста элементе, доступном воспроизведению в мелодии, в элементарных ритмах и гармонических последовательностях.

Отличие между серьезной профессиональной и легкой эстрадной музыкой, предназначенной для слушания, лежит в сферах содержания и способа восприятия. С точки зрения восприятия, это различие определяется соотношением между количественной и качественной информацией.

В профессиональной музыке серьезных жанров можно наблюдать такое соотношение между качественной и количественной информацией, которое характеризуется определенным тяготением к равновесию. «Запас прочности» классического музыкального произведения определяется, во-первых, как уже было упомянуто, плотностью количественной информации, бесконечной возможностью «расслушивать» все новые и новые элементы структуры текста, перемещать внимание с одних ее сторон на другие; во-вторых — неисчерпаемостью качественной информации, непрерывностью роста и обогащения ассоциативных связей. Обратной стороной этого является известная трудность восприятия, требование достаточной слушательской культуры, волевого внимания, по крайней мере, на первых прослушиваниях произведений.

В музыке легкой — опять же имеются в виду художественно полноценные явления — можно наблюдать преобладание качественной информации над количественной. Непредсказуемость, содержательная неисчерпаемость, качество новизны не связаны

<sup>1</sup> См.: Смысловое восприятие речевого сообщения, с. 199—200.



в песне со сложными взаимоотношениями голосов фактуры, тематическим развитием, развертыванием формы, насыщенностью деталями. И целое и детали здесь доступны восприятию с первого раза, ибо в большинстве случаев в легкой музыке, в песне, такие ее элементы, как мелодия, гармония, фактура находятся в зоне максимальной отчетливости восприятия. Сложность, богатство, глубина песни зависит во многом от сложности, богатства, глубины ассоциативной настройки при максимальной простоте средств. Количественная информация определяется в основном количеством разнообразия немногих элементов, сосредоточенных прежде всего в мелодии.

Л. А. Мазель открыл две закономерности специфического взаимодействия музыкальных средств: принцип множественного концентрированного воздействия, когда многие средства выразительности направлены на достижение одной художественной цели<sup>1</sup>, и принцип совмещения функций. Заключается он в том, что важные художественные средства, ответственные композиционные решения обычно служат достижению не какого-либо одного эффекта, а одновременно нескольких<sup>2</sup>. Взаимодействующее симметричное соответствие двух принципов очевидно: один говорит о том, что существенные выразительные цели обычно достигаются совместным действием нескольких средств, другой — о том, что существенные средства имеют тенденцию служить одновременно нескольким целям.

Связь принципа совмещения функций с требованием простоты, экономии и легкости восприятия не нуждается в доказательствах. Оба принципа находят свое выражение и в профессиональной серьезной музыке, и в музыке легкой (так же как в фольклоре и музыке быта). Но, возможно, что в одних жанрах преобладающее значение имеет первый принцип множественного концентрированного воздействия, в другом — принцип совмещения функций. По-видимому, совмещение функций касается не только двух компонентов произведения (формально-композиционного и содержательно-образного), но и совмещения функций внутри содержательно-образного ряда и внутри формально-композиционного. Известное преобладание этого принципа экономии можно заметить в тех случаях, когда в произведении (жанре, стиле) качественная информация велика, а количественная относительно невелика. Это относится и к музыке малых жанров, камерным и детским пьесам, художественной Lied, песне-романсу, к художественному преломлению бытовых жанров в музыке профессиональной, и, конечно, к некоторым стилям (например, стилю Г. Свиридова 60—70-х годов, стилю В. Гаврилина). Это относится и к высокохудожественным образцам эстрадной и массовой песни. А поскольку художественное

<sup>1</sup> См.: Мазель Л. Вопросы анализа музыки, с. 168.

<sup>2</sup> Там же.

содержание не может быть полностью переведено на другой язык, анализ таких произведений — при всей простоте их внешней конструкции — дело чрезвычайно сложное. Если исходить только из текста, произведение не поддается анализу, а его толкование, интерпретация возможны лишь через раскрытие внетекстовых связей: связей со словом, связей жанровых, интонационных и т. п. С точки зрения количественной информации текста, такие песни как «Сурок» Бетховена или «Форель» Шуберта, несравнимы с их же симфониями. Но художественная неуязвимость песен — для аналитика загадка, и с помощью обычных средств описания ее не разгадать.

Таким образом, различия между серьезной и легкой музыкой лежат не только в типе бытования, но и в типе информации, заложенной в этих жанрах, а отсюда и в типе восприятия. Эти различия нельзя, разумеется, абсолютизировать. В высоких жанрах серьезной музыки, сколь бы они ни были изолированы по форме и внутреннему устройству, непременно должна присутствовать качественная информация. Иначе музыка будет чистой игрой в звуки, не затрагивающей ни эмоциональный строй, ни интеллект, ни ассоциативные способности слушателя.

И наоборот, отсутствие или недостаточность информационной насыщенности в песне приводит к девальвации ее тем скорее, чем более популярной в данный момент является эта песня. Действует закон убывания информации. А. Моль пишет: «Когда сообщение или фрагмент сообщения, например музыкальная фраза или мотив, повторяется без изменений, то в результате повторений уровень их оригинальности изменяется как  $\log_2 g$ , где  $g$  — число повторений. При неточных повторениях оригинальность уменьшается медленнее, и тем медленнее, чем значительнее изменения, которые вводятся при каждом повторении. При бесконечном повторении сообщения содержащаяся в нем информация быстро сокращается до некоторого предела, при котором она равна факту наличия данного сообщения (теорема Мак-Миллена)»<sup>1</sup>.

А. Моль, как мы видим, не учитывает при этом качественную информацию сообщения, зависимость между убыванием информации и качеством сообщения. Аналогичные явления убывания информации наблюдаются в словесном языке: «Возникает явление семантической сатиации. Семантическая сатиация — это полная или частичная утрата словом своего значения в восприятии в результате его многократного повторения (устного или письменного)»<sup>2</sup>.

Конечно, в легкой эстрадной песне, как и в фольклорных жанрах, слово, текст играют компенсирующую роль. Впрочем, это характерно и для профессиональной Lied, и для других жанров

<sup>1</sup> Моль А. Социодинамика культуры, с. 144.

<sup>2</sup> Смысловое восприятие речевого сообщения, с. 114.



песни, написанной в куплетной форме. Эта роль слова обнаруживается очень ясно при сравнении вокального варианта с его инструментальной обработкой, где отсутствие слова покрывается дополнительным собственно музыкальным развитием. Сравним, например, песни Шуберта с транскрипциями их у Листа или с разработкой песенных тем самим Шубертом в его камерных и фортепианных сочинениях.

Однако дело не только в слове. Убывание количественной информации в легкой музыки касается также и инструментальных пьес. Об этом красноречиво говорят обработки музыкальной классики легким жанром: и как к положительной пропаганде, и как девальвации. Но сам факт обращения к Моцарту или Баху, Бетховену или Чайковскому говорит об определенной тенденции использования в легком жанре качественной информации, которая накоплена классикой. Обработки классики сводятся обычно к упрощению: снятию сложностей тематического развития и тематических отношений, к использованию одного лишь экспозиционного варианта темы, к уменьшению плотности музыкальных событий — то есть к превращению симфонии в песню или в нечто эквивалентное песне. При этом на основной классический материал накладываются, наслаиваются «мантин» ритмов и тембров современной эстрады, способные совершенно видоизменить первоначальную жанровую и содержательную основу.

Понижение уровня количественной информации, сведение развития к остинато или несложным вариациям создает предпосылки для иного, более инерционного, «легкого», не требующего интеллектуальных затрат восприятия. «Отключения» от слушания происходят без существенных потерь — музыка остается почти что «на прежнем месте». Эмоциональная атмосфера ее на всем протяжении примерно однородна, и слушатель пребывает в ней, захваченный с большей или меньшей силой.

Содержательность, наполненность песни, количество совмещаемых функций в ее художественном тексте, элемент оригинальности, непредсказуемости (т. е. количественная информация) — все это способно уменьшить или даже нейтрализовать действие закона убывания информации. И наоборот, обеднение содержательной стороны, функциональная однозначность, отсутствие элементов непредсказуемости — повышают его действие. Так возникают песни-мотыльки, песни-однодневки, повторение и популярность которых сами по себе ведут песню к скорой гибели, моральному старению и исчезновению из обихода. А такие качества, как пошлость, тривиальность, можно было бы объяснить как результат отсутствия многослойности содержания, девальвации (обеднения) ценностей, выветривания качественной информации, уничтожения личностного смысла.

Пошлость поэтому мы связываем не только и не столько с присутствием в произведении стертых, лишенных индивидуальности интонаций.

Из всего сказанного с очевидностью вытекает и положение о том, что между жанрами серьезной и легкой, профессиональной и непрофессиональной музыки нет резкой и однозначной границы. В сущности, все музыкальные жанры — это этажи одного здания музыкальной культуры, вернее, сообщающиеся сосуды. Серьезный жанр может «модулировать» в сторону легкого, и наоборот, легкий (по внешним признакам) жанр — приближаться к статусу серьезного. Так было, по-видимому, во все времена.

Однако в пределах самой серьезной музыки развитие некоторых жанров ее (особенно, конечно, сонатно-симфонических циклов квартета, сонаты, симфонии) все более и более удалялось от музыки быта, от жанров легких. В целом это был естественный процесс обособления, размежевания жанров с точки зрения их содержательных возможностей. Ведь только на пути эмансипации от музыки быта, от музыки прикладной могли возникнуть концепционные жанры симфонической, камерной и оперной музыки.

Сложность картины мира, сложность человеческого мироприятия может быть отражена лишь эквивалентными средствами: в сложном процессе тематического развития, драматургии и форме произведения. Положительное значение такого самостоятельного развития серьезных жанров возможно, пока уровень информационной насыщенности соответствует уровню информативности. Если же содержательная сторона (эмоциональная, образная, концепционная) подавляется сложностью формы, разрыв жанров серьезных и легких играет уже отрицательную роль.

Подобная крайняя поляризация жанров характерна для музыкальной культуры XX века. В меньшей степени она коснулась советской музыки, где все время можно наблюдать и обратные тенденции сближения жанров. Есть композиторы, в чьем творчестве граница эта совершенно размыта. Таков Валерий Гаврилин. В его лучших произведениях искренность, эмоциональная открытость соединяются с психологической глубиной, сложностью подтекста. Для него чрезвычайно характерна экономия средств (совмещение функций) и способность использовать ассоциативные связи элементарных средств в наиболее нетривиальных ситуациях: обычное в необычной функции, как бы поставленное в иной ряд восприятия. Там, где это качество теряется (что происходит редко), музыка становится ординарной.

Одним из дискуссионных произведений Гаврилина является вокальный цикл «Вечерок» (часть первая из цикла «Листики старинного альбома»). Название выдает намерение автора при-



близиться к сфере любимого и прочно укоренившегося жанра старинного бытового романса. Слушатель заранее настраивается соответствующим образом. И однако в цикле нет ни откровенной стилизации, ни даже слишком явных интонационных заимствований. Там же, где они есть, например, в романсе-вальсе «Ни да, ни нет» (слова Гаврилина), этот вальс в стиле иронических вальсов-признаний обрамляет музыку совсем иного характера, которая заставляет и сам вальс услышать в новом аспекте.

В цикле явно проступают связи с шубертовской Lied, и с пушкинским циклом Г. Свиридова (в этом цикле, в свою очередь, тоже значительны переключки с Шубертом), и, конечно, слышны традиции цикла «Немецкая тетрадь», а также существуют отдельные переключки с «Русской тетрадью» (сравним заключительную песню «В прекраснейшем месяце мае» и середину песни «Птички» или «Ах, мой милый Августин»).

Все эти интонационные соприкосновения говорят, разумеется, не об эклектике — цикл остается очень цельным по замыслу и по языку, — а, скорее, о тяготении его к возвышенной сфере высказывания. Незаметным для слушателя образом ассоциации его направляются в жанровое русло художественной песни-романса.

Многое в цикле зависит и от соотношения со словом, вернее, от переосмысления слова, от возникновения подтекста. Как и в народной песне, текст часто уходит на задний план, полностью погружается в музыку, и буквальное значение слов заслоняется, вытесняется переносным смыслом, подтекстом. Эмоциональное выражение получает личностный смысл, который посредством музыки вкладывает в текст композитор. Это особенно наглядно и сильно, например, в песне «Ах, мой милый Августин», в песнях «Птички», «Ни да, ни нет» (в двух последних случаях слова Гаврилина).

По типу жанра цикл Гаврилина относится, скорее, к музыке бытовой, массовой, однако по типу содержания он, конечно, относится к музыке камерной. Образно-ассоциативная нагрузка цикла выражается не в собственно стилистических ассоциациях как таковых, но в тех жизненных взаимосвязях, которые стоят за ними, в психологическом подтексте. Этим он отличается от многих других циклов (например, «Тихих песен» В. Сильвестрова), где стилистические ассоциации выступают на первый план и подменяют собой все другие аспекты содержания. Впрочем (говорю в данном случае не о «Тихих песнях»), возможна и другая позиция — увеличить тираж любимых публикой жанров, а это уже ведет к художественной девальвации.

Жанрово-ассоциативные связи порой могут сыграть и отрицательную роль. Примером такого жанрового «непопадания» может служить, например, песня Е. Птичкина «Современный рабочий», где текст, прославляющий, воспевающий творческую

силу, величине советского рабочего, вступает в странное противоречие с сентиментально-балладной мелодией в стиле песни «Когда я на почте служил ямщиком». Такую же роль играют сентиментальные минорные интонации в детской песенке, появившиеся на словах «учиться надо весело, чтоб хорошо учиться».

Одним из условий полнокровного бытия музыки всех жанров является естественный обмен ценностями между ними. И в особенности — связь высоких жанров серьезной музыки с жанрами народной и бытовой музыки.

В системе взаимодействия жанров мелодии принадлежит особая роль. Ни один из элементов музыкальной формы, за исключением, может быть, типовых фактурных формул (знаков жанра), не занимает такого положения. Роль мелодии в этом смысле — интегрирующая, подобная роли «ключевых слов»<sup>1</sup>.

Важная роль мелодии в общении жанров, в интонационном обмене предопределена самой ее сущностью, ее способностью сосредоточить в себе общезначимые ценностные элементы музыкального фонда эпохи, реализовать систему внетекстовых связей, организовать ассоциативный ряд на уровне высших культурных слоев восприятия. Способность мелодии проникать в сознание любого слушателя не только в виде представления, но и в качестве объекта интонирования, ее способность отделяться от контекста, выходить за рамки произведения не только в среде профессионалов, превращаться во «внутреннюю речь», уходить в область подсознательного и всплывать на «поверхность» сознания — все это в большой мере обуславливает непрерывную циркуляцию и обмен ценностями интонационного фонда. Здесь проявляется глубинная обратная связь слушатель — композитор, связь восприятия музыки с творчеством, сложный, интимный механизм которого скрыт и недоступен научному анализу.

Как и во все времена, развитие мелодии в XX веке связано с переосмыслением мелодических традиций, в том числе традиций вокальных жанров доклассической музыки, с освоением современной речевой интонации и переакцентировкой внимания на иные стороны речи (по сравнению с музыкой XIX в.) с новым, «нецитатным» обращением к фольклору, с воплощением принципов народного мышления. Это проявляется в ритмической свободе вокализации текста, в доверии к экспрессии длящегося тона, доверии к кантилене, во внимании к тембровой и мелодической сторонам речевой интонации, в расширении ладовой сферы. Все это свидетельствует о неисчерпаемости мелодического начала, о его жизненной силе, которая проявляется в прогрессивных явлениях музыкальной культуры XX века.

<sup>1</sup> См.: Моль А. Социодинамика культуры, с. 206.



РАЗМЫШЛЕНИЯ О РОЛИ МЕЛОДИИ  
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Какова роль мелодии, или, вернее, мелодического начала, в современной музыке?

Для того чтобы попытаться кратко ответить на этот вопрос, вероятно, нужно отказаться от чисто теоретического рассмотрения, так как в этом случае появится необходимость затронуть целый ряд проблем, каждая из которых слишком велика для небольшой статьи. Не следует, видимо, делать широких обобщений относительно тематизма вообще, частным случаем проявления которого является мелодическое начало. О функциональности тематизма написана превосходная монография Е. А. Ручьевской<sup>1</sup>, основным достоинством которой является тонкое понимание проблем, стоящих перед современной музыкой. Ограничимся некоторыми соображениями, рассматривая вопрос преимущественно с точки зрения композиторской практики.

Разумеется, обращаясь к рассмотрению роли мелодии в современной музыке, нет никакого смысла ограничиваться гомофонно-гармоническим принципом, при котором четко дифференцированы мелодия и сопровождение. Далеко не вся современная музыка имеет гомофонную фактуру, и подобный подход был бы, по меньшей мере, недальновидным. В развитой полифонической ткани мелодия так же заметна и таким же образом влияет на слушательское восприятие, как и в случаях с использованием более элементарной фактуры.

Но почему же именно мелодии уделяется такое большое внимание? Почему из всех средств музыкальной выразительности главным образом мелодия оказывается тем компонентом музыкального языка, который отвечает запросам слушателей самого различного уровня?

Вероятно, мелодию легче всего воспроизвести, запомнить, а затем узнать при прослушивании. Несомненно, ритм в современной музыке также играет огромную роль, и его также легко можно воспроизвести, но он оказывается в подчиненном положении по отношению к мелодии и способствует ее запоминанию, если мелодия имеет яркий ритмический рисунок. Мелодический рисунок, разумеется, тоже должен быть ярким.

Но что такое «яркость»? К сожалению, это также необъяснимо, как до конца необъяснимо и то, что такое талант, каким образом некая «нервная энергия» вкладывается талантливым композитором в написанную им музыку, а затем музыка «излучает» эту «энергию». Не все произведения композиторов,

конечно, обладают собственной яркостью. Иногда музыка светит, так сказать, отраженным светом, или, грубо говоря, композиторы берут яркость «напрокат». При этом им уже не нужно вкладывать свою «нервную энергию», и все становится гораздо проще. Но слушателя порой это мало волнует. Взятая «напрокат» яркость действует почти так же безотказно, как и подлинная. Это особенно касается жанров бытовой музыки, и нужно иметь определенную подготовку, чтобы ощутить это различие.

И все-таки мелодическая яркость — залог успеха огромного большинства музыкальных произведений. Как можно говорить о роли мелодии в современной музыке, если мелодическая яркость оказывается столь необъяснимым явлением? Единственный выход — объяснить это явление каким-то реальным понятием. Как раз таким понятием и может быть запоминаемость мелодии, и, хотя объяснение получается приблизительно (так как запоминаются иногда не столько яркие, сколько «въедливые» мелодии), все же это приближение к истине.

Итак, поговорим о роли запоминающегося мелодического начала в современной музыке.

Существует мнение, что мелодизм изжил себя, что современные средства выразительности, которыми пользуются авторы серьезной музыки, противопоставлены мелодизму. Действительно, в некоторых сочинениях, изобилующих сонористическими и алегорическими приемами, трудно найти мелодическое начало, а тем более развернутую напевность, какой она была в XIX веке. В нашем веке мелодия претерпела значительные изменения, и, прежде всего, она стала короче. В творчестве многих композиторов она превращается в мотив, и поэтому мелодическое развитие сменяется мотивной разработкой. Такова музыка Стравинского и Бартока, Онеггера и Хиндемита, Щедрина и Слонимского. Но музыка широкого мелодического дыхания также существует, правда, не всегда можно наблюдать законченное мелодическое построение. Пожалуй, только у Прокофьева существует несметное богатство ярко очерченных и вполне завершенных мелодических построений. У Малера и Шостаковича, например, такой очерченности и завершенности гораздо меньше и основное внимание уделяется мелодическому развитию.

Такое разнообразие подходов к пониманию мелодического начала можно все же объединить общим для всех случаев принципом: наличием интонационного зерна.

Можно спорить по поводу проявления или отсутствия мелодии, по поводу преимущества завершенных построений перед «durchkomponiertes Lied» или наоборот, но одно остается совершенно бесспорным: необходимость интонации как основы музыкальной мысли. Там, где исчезает интонация, композитор перестает быть творцом, перестает нести ответственность за плоды

<sup>1</sup> Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.



своего труда и становится по существу таким же сторонним наблюдателем, каким является любой слушатель.

В этом отношении использование, например, неконтролируемой алеаторики таит в себе определенную опасность. Возлагая всю инициативу на исполнителей, композитор действительно снимает с себя всякую ответственность за художественный результат. Ц. Когоутек в своей книге «Техника композиции в музыке XX века» отдает преимущество контролируемой алеаторике, так как в этом случае сохраняются предусмотренные автором мотивные построения, и алеаторический принцип распространяется главным образом на ритмическое соотношение длительностей и элементов полифонической фактуры. Тем самым сохраняется интонация, а «размывается» только ритмическая сетка. Наиболее яркие примеры контролируемой алеаторики можно найти у В. Лютославского, в частности в его Второй симфонии.

При неконтролируемой алеаторике «размывается» сама интонация, музыка часто превращается в «белый шум», и о мелодическом начале говорить не приходится.

Что касается сонористики, то это — многосторонний прием, частично включающий алеаторику при наличии большого количества голосов. Сонористический эффект возникает в том случае, если отдельные линии, составляющие оркестровую вертикаль, теряют свое звуковысотное значение, а общий комплекс звучания приобретает особую тембровую окраску. На первый взгляд кажется, что потеря звуковысотности снимает всякую возможность проявления интонации, но это не совсем так. Если сонористический комплекс не является кластером, то цепь таких комплексов может прослушиваться как интонируемая последовательность. Такой чрезвычайно интересный прием можно назвать интонационно контролируемой сонористикой.

Думаю, что не будет особого греха, если я сошлюсь на свое сочинение. Во Второй симфонии для камерного оркестра, основанной на монотематическом принципе, перед кодой второй (последней) части один из вариантов основной темы (мелодии!) проводится в замедленном темпе шестиголосными аккордами, составленными из политональных линий. Несмотря на то, что звуковысотность и вертикаль превращаются в тембр, образуя сонористический эффект, при котором слух не фиксирует определенной высоты звучания, мелодические интонации, общий контур мелодии прослушиваются великолепно, мелодия узнается (потому что, надеюсь, запоминается).

Но бывают случаи, когда тематическая яркость, запоминаемость мелодического рисунка не способствует успешному восприятию.

Современная музыка, как это ни странно, страдает иногда от перенасыщения мелодизмом. Заманчивая идея «оправдать» интонационно все элементы фактуры и тем самым добиться мак-

симального совершенства и единства стиля может привести к противоположным результатам. Даже самое удачное мелодическое зерно «вязнет» в монотонии полифонической роскоши, превращающей музыку в маловыразительный фон. В этом случае любая смена фактуры, любое нарушение стилевого единства могло бы спасти положение, вернув музыке осмысленность и выразительность, и я убежден, что в этом заключается одна из причин настойчивых полистилистических поисков в современной музыке.

Осмысленность и выразительность произведений крупной формы зависит еще от одного обстоятельства, самым тесным образом связанного с восприятием интонационно-мелодического начала. В крупных сочинениях с особой силой проявляется диалектика эмоциональной и рациональной сторон композиторского творчества, и конструктивное начало становится совершенно необходимым для организации формы, для построения той логической конструкции, которая недоступна непосредственной эмоциональности. Конструктивное начало может проникать достаточно глубоко в недра «композиторской кухни». Можно привести многочисленные примеры, когда такое проникновение дает превосходный результат. Творчество И. С. Баха насквозь «произано» этим началом, но его музыка живет уже больше двух столетий и не только не теряет своей свежести, но раскрывается перед современным слушателем новыми, иногда довольно неожиданными гранями. Головоломная архитектура финала симфонии Моцарта «Юпитер» не лишает музыку жизненной силы, а, напротив, становится одним из важнейших компонентов этого гениального сочинения. Очень примечательна в этом отношении конструктивная логика Бартока, «распространяющаяся» на всю музыкальную ткань, даже на многие микроэлементы фактуры (об этом говорит применение принципа симметрии, принципа «золотого сечения», логики «осевой системы» в построении вертикали).

И только основной микроэлемент фактуры недоступен конструктивному началу. Это — интонационно-мелодическое зерно. Подобно живой клетке, мелодическая интонация становится основой «музыкального организма», и любой конструктивный принцип играет в этом случае лишь роль «множителя». Удачная интонация, удачный оборот, удачная мелодия могут дать путем конструктивных преобразований целую россыпь блестящих находок. Композитору остается только выбирать наиболее подходящие варианты. Таким образом, если «множитель» обладает художественными качествами, то «множитель» может их не иметь, однако «произведение» (!) получается художественным.

Если же яркое мелодическое начало, «живая» интонация отсутствуют, то никакие ухищрения, никакая техника и конструктивные принципы не могут создать живой музыкальный



организм. В этом случае возникает «мертворожденное» произведение, так как «множимое» «равно нулю», и, как известно, при этом «произведение» тоже «равно нулю».

Несомненно, такое объяснение является в значительной мере упрощенным, фигуральным. Для того чтобы создать музыкальное произведение, композитору, конечно, недостаточно вложить свою «нервную энергию» только в интонационно-мелодическое зерно, а дальше — уже дело мастерства. Это не так просто. И все же приведенная арифметическая аналогия кое-что объясняет.

Недаром великий «конструктивист» Барток уделял такое огромное внимание изучению народного творчества. Его «Микрокосмос» является блестящей лабораторией, в которой ставились бесчисленные опыты работы с «живой» народной интонацией, с интонацией, которая запоминается, усваивается и которая при всей сложности бартоковской музыки обеспечивает ей жизнеспособность, контакт со слушателем. Слушатель должен быть в данном случае подготовленным.

Здесь возникает еще одна проблема, которой мы коснемся немного позже.

Рациональное начало Моцарта также относится к чему угодно, только не к интонационному материалу. Моцарт не изобретал интонаций. Г. В. Чичерин в книге о Моцарте пишет о том, что его новаторство заключается именно в утверждении «живой» интонации. Его оперы — а Моцарт является прежде всего оперным композитором, хотя нашему современнику это не сразу приходит в голову — подлинная революция на музыкальной сцене. С операми Моцарта на сцену пришел живой человек, имеющий свой характер, свой неповторимый художественный образ. Эту революцию Моцарт совершил при помощи мелодии, которая пронизывает всю его музыку, в том числе и симфонию «Юпитер». Поэтому блистательная полифоническая работа только умножает жизненную силу гениальной музыки Моцарта.

Это же в полной мере относится и к творчеству И. С. Баха, совершившего на другой почве и в другое время подобную революцию. И хотя мелодическая основа трехсотлетней давности, казалось бы, не должна находить живого отклика у современного слушателя, тем не менее Бах оказывает огромное влияние именно на современную бытовую музыку. Причин здесь много. Это и баховская объективность, позволяющая вкладывать новое содержание в старые формы, и великолепное совершенство стиля, и красота этого стиля, и, наконец, красота, яркость и запоминаемость мелодии. Никуда от этого не деться!

Эстрадные композиторы без зазрения совести берут «напрокат» баховскую яркость, баховский гармонический «костяк» и мелодическую основу. У наиболее талантливых это получается совсем неплохо: баховские интонации приобретают новый смысл, наполняются новым содержанием.

Часто приходится слышать, что современная серьезная музыка утрачивает контакт с аудиторией. Действительно, если раньше бытовые жанры и большое, серьезное музыкальное искусство были очень близки, то постепенно их расхождение все больше усиливалось. В настоящее время это расхождение достигло таких катастрофических размеров, что невозможно равнодушно относиться к этой проблеме. И дело здесь не только в том, что, как говорят некоторые, в современной музыке нет мелодии. Почему-то даже среди людей, интересующихся искусством, собирающих пластинки, бытует совершенно нелепый взгляд: старая музыка — это классика, а новая — эстрада, легкий жанр, пришедший на смену классике. На самом же деле на смену классике пришла современная серьезная музыка, о которой такие люди не имеют ни малейшего представления, а легкий жанр пришел на смену старым бытовым жанрам. Элементарная безграмотность некоторых любителей музыки не дает им возможности не только проявить исторический взгляд в подходе к музыкальным явлениям, но и, конечно, понять и оценить новые черты мелодического начала.

И все-таки о росте отчуждения слушательской аудитории от современной серьезной музыки нельзя не думать. Объяснить это явление только элементарной безграмотностью нельзя.

Прошли те блаженные времена, когда новая симфония вызывала всеобщую заинтересованность, когда в каком-нибудь итальянском кабаке напротив оперного театра кормили бесплатным обедом того, кто толково мог рассказать содержание новой оперы. К сожалению, люди уже не живут музыкой, искусством в такой степени.

Может быть, к такому печальному положению отчасти привело и излишнее увлечение конструктивизмом, при котором этот принцип стал возводиться некоторыми композиторами в закон.

Серийная и сериальная музыка, казалось, открыла перед композиторами XX века неограниченные возможности, создав совершенно новую универсальную логику вертикали и горизонтали. Но наиболее последовательный додекафонист, выдающийся австрийский композитор Антон Веберн, перу которого принадлежат поразительные по красоте сочинения, испытал кризис своего метода. Неограниченные перспективы оказались в какой-то степени иллюзией. Метод не давал возможности написать развернутое сочинение, да и сама свежесть звуковысотных соотношений, вероятно, стала быстро притупляться.

Не лежит ли причина этого явления в распространении конструктивного принципа на изначальную молекулу музыкальной выразительности — интонацию, мелодическое начало? Бела Барток сумел преодолеть додекафонию как систему именно благодаря обращению к народному мелосу, к мелодически яркому материалу, который, как было сказано выше, можно запомнить и воспроизвести.



Вероятно, американский композитор Роджер Сешис, работающий, по его же собственным словам, «с симметричными сериями, либо с такими сериями, которые могут быть модифицированы в симметричный ряд», рассматривает конструктивизм в значительной мере как самоцель<sup>1</sup>. По-видимому, в его музыке преобладает конструирование основной интонации над понятиями «живой» музыкальной основы, и в этом заключается причина затрудненного восприятия произведений видного американского симфониста (о чем пишет Шнеерсон).

Неверно, что музыка плохо воспринимается из-за своей сложности. Причина, как мне кажется, в отсутствии «живой» интонационно-мелодической основы. При всей сложности музыки Б. Тищенко, в которой конструктивное начало довольно значительно, контакт с музыкально развитым слушателем всегда есть, так как даже самые сложные его сочинения обладают четким тематизмом, построенном на выпуклых, «живых» интонациях.

Итак, мелодическое начало, наличие выпуклых и запоминающихся интонационных «зерен» совершенно необходимо для восприятия музыки. Где же брать эти интонации? Несомненно, народное творчество всех эпох может служить превосходным источником интонаций для композитора. Несомненно и то, что музыка быта также может сослужить хорошую службу.

И не следует ли ожидать сближения на новом уровне так, казалось бы, безнадежно разошедшихся бытовых и серьезных жанров? Ведь во все времена профессиональная серьезная музыка питалась бытовыми интонациями. Почему же в поисках современного мелодизма композиторы, испытывающие иногда своеобразный «интонационный голод», почти не обращаются к богатейшему слою самой современной бытовой музыки? Симфония XIX века не становилась вальсом от того, что использовала вальсовые интонации. Вероятно, не следует бояться жанрового разрыва, может быть, он не так уж катастрофичен, а «живая» интонационно-мелодическая основа, имеющая безотказный отклик у самого широкого слушателя, не так уж безнадежно находится «по ту сторону» вкусовых, эстетических «норм» большого искусства.

Речь идет, конечно, не о коллажах так называемого «третьего направления», а об интонационно-мелодическом переосмыслении современной музыки быта, «потребительского искусства» (по выражению известного западногерманского философа и социолога, музыковеда и музыкального критика Теодора Адорно). В «потребительском искусстве», как и в любом другом, есть талантливые образцы, есть подражание, есть откровенная хитрота. Вне всякого сомнения, талантливые образцы могут дать

<sup>1</sup> Цит. по: Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. М., 1977, с. 110.

важную пищу для размышления, да и не только для размышления.

Не ждет ли композитора, отважившегося на эту «переплавку», действительно необозримая перспектива интонационно-мелодического богатства, восстановления контакта со слушателем? Не ждет ли его успех, подобный феноменальному успеху «Рансодии в блюзовых тонах» Джорджа Гершвина?

Время покажет. Конечно, такой путь не может быть единственным для разрешения всех проблем, стоящих перед современными композиторами. Но я не сомневаюсь, что этот путь возможен, так как он возвращает музыкальному искусству утраченное в какой-то степени «живое», запоминающееся мелодическое начало и поэтому возвращает также и ту «многоплановость» восприятия, которая во все времена способствовала успеху большой музыки.

К. Мейер

## О МЕЛОДИИ

Употребляя в разговорной речи слова «мелодия», «мелодический», «мелодичный», мы имеем в виду не совсем то, что заключено в научном определении этого термина. Обычно, пользуясь словом «мелодия», мы имеем в виду прежде всего тему со свойственной ей певучестью и доступностью восприятия; как правило, мы относим этот термин к произведениям XIX века в целом, иногда второй половины XVIII и первой половины XX века. На протяжении этих приблизительно двухсот лет мелодический элемент переживал период такого полного расцвета, какого мы не наблюдаем ни раньше, ни позже. Певучесть, гибкость, красота мелодической линии сопровождают развитие вокальной музыки и лишь позднее проявятся в инструментальной музыке, поэтому самыми крупными мелодистами были именно создатели песен: Шуберт, Шуман, Малер, Вольф, а также Чайковский, Шопен, в нашем веке — Прокофьев. Когда у великих мастеров мелодический элемент играл роль меньшую или равноценную, например, с гармонией или формой, то их с легкостью упрекали в отсутствии мелодического таланта (вспомним хотя бы Бетховена, а в нашем веке Стравинского). Трудно представить себе большее недоразумение. Как часто некоторое «отступление» этого элемента в пользу других отождествляется широким кругом слушателей с мелодической беспомощностью, отсутствием какого-то особого дара и т. п. Очевидно, однако, что мелодия, как таковая, бесспорно, является наиболее легко воспринимаемым элементом; не тем ли, между прочим, объясняется совершенно необычайный успех музыки Вагнера, что в ней выступает «бесконечная мелодия»?



Рассматривая мелодию с профессиональной точки зрения, мы видим, какие разные явления скрываются за этим термином. Мелодия (от греческого «мелос» — песнь) означает последовательность звуков, организованных по определенным законам ладовым (конечно, не только в отношении мажороминора), метрическим и законам формы. В мелодии взаимодействуют два основных фактора: мелика<sup>1</sup> и ритмика. Мелика определяет интервальную структуру мелодии, ритмика упорядочивает звуковой процесс во времени. Очевидно, такое понимание мелодии является в высшей степени схематичным и неполным. Здесь следовало бы рассмотреть вопрос о соотношении мелики и ритмики в мелодии. На протяжении веков это соотношение было различным: полное равновесие этих факторов наступает лишь иногда, а обычно один из них имеет преимущественное значение. Преобладание мелики ослабляет действие ритма, главенствующая роль ритмики приводит к образованию коротких мелодических оборотов. Наряду с меликой и ритмикой в многоголосной музыке всегда был еще один элемент, прочно связанный с мелодией, — гармония. Система гармонии всегда оказывала решительное влияние на особенности формы и лада мелодики. Простейшим тому примером служит гармония классической восьмитактной темы, начинающейся и заканчивающейся на тонике, с появлением в конце доминанты и такого характерного мелодического оборота, как вводный тон.

Взаимодействие мелики, ритмики, гармонии и формы красноречиво свидетельствует о том, что невозможно выделить мелодию как таковую и рассматривать ее обособленно. Достаточно уяснить себе тот простой факт, что мелика мелодии обусловлена бытующим ладовым строем, чтобы представить себе, какой могла и должна была быть мелодия во времена григорианского хорала, либо в эпоху Орlando Лассо, либо — Шуберта, либо — Мессиана. Следует также помнить, что с момента возникновения мотива в начале XIII века присоединился новый фактор, упорядочивающий последовательность звуков и их размещение во времени — текст. С этого момента на мелодическую структуру стали оказывать решающее влияние также особенности стихотворного текста: количество строк, слогов, расположение рифм и т. д. Этот принцип оказался необычайно устойчивым и удерживается до нашего времени.

В XVII веке происходит заметное обогащение мелодики. Под влиянием все более совершенствующегося гармонического слуха в некоторых музыкальных жанрах (главным образом во французских песнях и фроттолах) появилась периодическая ритмическая пульсация, соответствующая тактовому делению. Позднее, в эпоху барокко, в связи со все большим взаимодействием мелодики с функциональной гармонией, тактовый ритм стал опре-

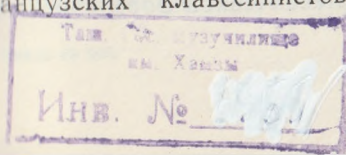
<sup>1</sup> Термин, применяемый в польском музыкознании (примеч. ред.).

делять мелодическое развитие и составные части мелодии, о чем выше уже была речь в связи с восьмитактом. Ритмика и гармония благоприятствовали возникновению мелодических оборотов, способных развиваться.

Апогей расцвета мелодики в классико-романтическую эпоху был тесно связан с вершиной развития функциональной гармонии мажороминора. Он сопровождался дроблением мелодической линии на симметричные отрезки (2+2, 4+4, 8+8), соответствующие основным гармоническим функциям. Это явление мы наблюдаем еще в первой половине XIX века, прежде всего в вокальной и инструментальной лирике, а также в танцевальной музыке. Первые важнейшие изменения обозначились во второй половине прошлого столетия; позднее, в начале 900-х годов, они усилились. Расширение функциональных связей привело к отказу от симметричных соотношений, что мы видим прежде всего у Вагнера, Рegera, Брукнера, Малера и Рихарда Штрауса. Богатая ритмика некоторых народных мелодий также стала у многих композиторов образцом для использования несимметричных тактовых размеров ( $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ) и полиметрических структур. Мы видим это главным образом у русских композиторов — Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского.

Когда функциональная гармония вошла в критическую стадию и многие перестали считать ее действенным инструментом организации вертикальных соотношений, мелодика отошла тем самым на второй план. Так, у Стравинского, Бартока, Хиндемита, раннего Прокофьева главным формообразующим элементом становится не мелодика, а ритм. Несмотря на то, что Шёнберг еще применял серию как тематически-мелодическое средство, мелодика, лишенная тональной базы, оказалась оторванной от жизни, неестественной. Некоторые из композиторов нашего столетия усматривали в этом упадок самой музыки, отрыв от потенциального потребителя. В свое время к необходимости внедрять мелодию в музыку призывал Прокофьев. Без мелодии, певучей, широкой, легко запоминающейся, не могли обойтись Шостакович и Бриттен, Хиндемит и Онеггер, а также многие другие ведущие композиторы нашего столетия.

С другой стороны, XX век породил достаточное количество выдающихся произведений, в которых мелодия играла лишь незначительную роль; поэтому трудно говорить, будто ее главная роль — *conditio sine qua non* выдающегося произведения искусства. Вспомним здесь музыку Веберна, многие произведения Бартока, раннего Хиндемита, Лютославского, Пендерецкого и многих других. Однако теряют ли тем самым эти произведения широкий круг слушателей, популярность? Вспомним такие знаменитые и широко известные произведения, как большинство фуг Баха, особенно выдержанных в быстрых темпах, музыку французских клавесинистов и английских верджинелистов,





вспомним Большую фугу для струнного квартета Бетховена, финал Сонаты b-moll Шопена, вступление к тетралогии Вагнера... Какую роль в этих произведениях играет мелодика? Иногда очень скромную, а в названных произведениях Шопена и Вагнера — никакой!

Я сам как композитор неоднократно задумывался о сущности мелодики и о необходимости ее применения. Здесь я, конечно, могу выразить только собственные склонности и мнения, так как мне не кажется, что в этом вопросе существуют объективные и непреложные истины. Я склонен утверждать, что постановка проблемы необходимости или необязательности применения развитой мелодии искусственна и неубедительна. В первых, мелодия как взаимодействие мелики, ритмики, а также гармонии претерпевала и претерпевает непрерывную эволюцию, тесно связанную с развитием музыки вообще. Но в истории были периоды более благоприятные для ее выдвижения и периоды, когда передача главной роли мелодии была невозможной.

Во-вторых, я убежден, что не только от одной мелодии зависят успех, понимание, популярность (не говоря уже о ценности) каждого произведения. Не в мелодике заключается ценность музыки Генделя, Бетховена и Мессиана, не только благодаря мелодии произведения этих творцов нашли отклик в широчайших кругах слушателей. Мелодию нельзя выдвинуть, только теоретические рассуждения расчленяют музыкальное произведение на отдельные элементы; само оно — феномен цельный, его ценность нельзя делить между составляющими его элементами.

В-третьих, мелодия не является единственным элементом музыкального произведения, достигающим сознания слушателя. Еще более первичным и более воздействующим элементом является ритм, примитивная сила которого в состоянии захватывать людей, нередко далеких от музыки.

В-четвертых, применение мелодии обуславливается избранной музыкальной системой, техникой и стилем. Веберн не мог сочинять произведения с развитой мелодикой, так как это исключала принятая им система. У Прокофьева же мелодика была естественным следствием принятой стилистики. Поэтому отсутствие напевной мелодии в музыке, сочиненной по принципам прокофьевского языка, может стать отрицательной чертой произведения, в то время как в веберновской стилистике и фактуре именно введение мелодии было бы чем-то искусственным, неестественным для этой музыки и даже отрицательным. Подобные антиномии, впрочем, существовали в течение столетий. Сегодня уже мало кто критикует как бы несвязность и растянутость формы малеровских симфоний, ибо такая критика была бы равносильна постановке вопросительного знака над одной из наиболее весомых и индивидуальных черт этой музыки. Искусственным было бы перенесение классической формы на почву

музыки начала нашего века — во времена, когда мощная сонатная форма уже стала явлением чисто историческим. И разве можно также критиковать Шумана, Шопена и Вагнера за то, что они не применяли чисто полифонических форм (вроде фуги), и тут же прийти к выводу, что они не могли этого сделать? Упрек в адрес современных, ныне живущих композиторов в том, что их музыка часто лишена мелодии, является именно такого рода критикой.

Сегодня, в эпоху усложнения музыкального языка, в эпоху атонализма, алеаторики и сонористики, применение традиционной мелодики исключено. Мы живем во времена переоценки значимости музыкальных элементов (ярким примером чего может служить появление электронной музыки), в период необычайных открытий и перемен. В лабиринте новых открытий и новых течений мало остается места для мелодии, однако какое это имеет значение? Какое это может иметь значение, когда на наших глазах рождаются произведения громадного значения — Мессиана, Лютославского, Лигети, Пендеревского, Крумпа, в которых мелодический элемент, по сути дела, минимален, в то время как роль этих композиторов в развитии музыки велика.

Тем не менее я убежден, что рано или поздно музыка снова достигнет такой точки развития, в которой мелодика приобретет первостепенное значение. Ее возрождение, может быть, наступит уже вскоре. Она возвратится так, как появилась в первой половине нашего столетия полифония, почти совершенно забытая в период романтизма. Тем более, что ее прихода ждут уже с большим нетерпением, а это является результатом тех огромных усложнений музыки со всех точек зрения, свидетелями которых мы стали после 1950 года. Ведь мелодия (как и ритм, гармония, тембр) является таким элементом, который, переживая периоды расцвета и кризиса, всегда будет сущностью музыки. Совершенно очевидно, что будущие мелодии будущей музыки будут совершенно другими, новыми, однако их роль и сущность останутся прежними.

Л. Алексеева

#### ОБ ОЦЕНКЕ ПЕСЕННОЙ МЕЛОДИИ

Песня не будет полноценной, если она не будет пригодна для всеобщего употребления.

«Мазстро трубадуров» Ги раут де Борнель (1165 г.)

Оценка современной песни — один из актуальных и сложных вопросов музыковедения и песенной практики. На пути его научного разрешения перед исследователем возникает очень много



трудностей, связанных с неизученностью проблем музыкальной ценности, специфики песенного искусства, с известной оторванностью современного состояния музыкальной науки по данному вопросу от динамичного развития песенного жанра.

Отсутствие научно обоснованных, аргументированных ответов на «кричащие» песенные проблемы времени часто приводит к произволу субъективных вкусов. Именно здесь — в так называемом «легком» жанре — каждый (и не музыкант тоже) уверен, что его вкус — единственно верный критерий оценки песни. Однако, сравнивая мнения об одной и той же песне или об одном и том же песенном композиторе, удивляешься полярности суждений. Назовите, например, своим знакомым имена А. Баджаняна или Д. Тухманова, и вы тотчас же получите эмоционально-повышенный разряд самых несовместимых, но всегда запальчивых оценок. Каждый имеет право на свою оценку, но ведь речь идет не об изучении вкусов... И как показали бесконечные и безрезультатные дискуссии на страницах печати, путем субъективных оценок не решить генеральных проблем песенного жанра. В современных условиях музыкальная наука, как и любая другая, должна освещать путь практике, должна предвидеть социально-культурные последствия своей деятельности, должна по заветам основателя нашего общества В. И. Ленина тщательно изучать и бережно поддерживать ростки нового будущего, новой коммунистической культуры<sup>1</sup>.

Для достижения этой цели нужно оружие помощнее, чем один только личный вкус. Только наука способна оградить композиторов от часто необоснованных оценок критики и наметить перспективные пути для решения поставленных проблем.

Оценка песенного творчества имеет свои особые критерии, которые предопределены социально-культурным контекстом функционирования песни (ее назначением, общественными функциями и др.) и собственно художественной спецификой жанра (его синтетической природой, качеством музыкальных интонаций, манерой интонирования песни). Задача состоит в том, чтобы выработать целостный взгляд на песню, рассматривать особенности современного песенного жанра исходя из его музыкально-поэтической природы и в тесной связи с контекстом общества развитого социализма.

В рамках небольшого очерка тщетно пытаться решить поставленную задачу во всей полноте. Сосредоточим внимание лишь на двух малоисследованных особенностях песенного искусства, чрезвычайно важных как для понимания его природы, так и для художественной оценки: на особом триединстве слова, композиторской мелодии, исполнительского интонирования в песне и на феномене стереотипности ее интонационного состава.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Великий почин. — Полн. собр. соч. Т. 39, с. 12—23.

Хорошая песня рождается в единстве красоты музыки, поэзии, исполнения. По своей природе песня — жанр синтетический, поэтому именно органическое единство, а не самостоятельная художественная значимость слова, мелодии, голоса ценно в песне<sup>1</sup>. Эта исконная особенность напева песни — тайна ее «живого» музыкально-поэтического синтеза — такая же древняя, как и само песенное искусство.

С аналогичным явлением мы сталкиваемся сегодня в музыкальной поэзии, в любительской песне. В каком-то особом, «золушкином» (по определению Ст. Лесневского<sup>2</sup>) совершенстве искусства современных «бардов» трудно не заметить, не увидеть песенную суть — ту магическую силу, которая ставит в музыкально-поэтическом единстве все на свои места: наполняет казалось бы «случайные» слова необходимым смыслом, делает все уместным. Загадка этого явления волнует многих. Особый интерес здесь представляют размышления о песенной поэзии В. Окуджавы, высказанные на страницах «Литературной газеты»<sup>3</sup>.

Авторы статей сходятся в одном важном моменте. Необычные песни В. Окуджавы в исполнении автора — целостное явление, в котором существенны все слагаемые: поэзия, мелодия, голос, гитара, — выражаясь стихами самого поэта, «надежды маленький оркестрик под управлением любви». Если слагаемые этого необычного «оркестрика» слушать раздельно, то стихотворение лишится важнейшего — «чуда» художественного произведения. По верному замечанию В. Королева, «если слова не петить, то с ними происходит странная метаморфоза — они выхолащиваются, это как цедра без сока, еще не налившийся плод». Мелодия еще скромнее текста — «самодетельная», голос — не эстрадный, какой есть, а вот дар — певческий. «Петить, а не произносить слова — отличительная черта его поэтического призвания, — замечает В. Королев об Окуджаве, — и именно голос, а не „поэтическая речь“, придает его словам дыхание, жизнь».

Важным представляется в дискуссии и другое соображение. «Строй, смысл и пафос песен Булата Окуджавы настолько едины с мелодией, а мелодия в такой мере подчинена задаче вывести в полет стихотворение, — подмечает Ст. Лесневский, — что она, я уверен, приходит не ко всем из них, даже если поэт сочинил ее. Быть может, иная песня и начинается с „приближе-

<sup>1</sup> Любопытно в связи с этим замечание А. Сохора о том, что в песне требования к качеству каждого из составляющих ее компонентов и критерии их оценки иные, чем в произведениях, где поэзия и музыка имеют самостоятельное значение (См.: Сохор А. Друзья-соперники. — В кн.: Поэзия и музыка. М., 1973, с. 10).

<sup>2</sup> Лесневский Ст. Мелодия и есть поэзия. — Литературная газета, 28 декабря 1977 г.

<sup>3</sup> См.: Королев В. Вначале была мелодия...; Лесневский Ст. Мелодия и есть поэзия. — Литературная газета, 28 декабря 1977 г.



ния звука“, с „шевелинувшейся“ мелодии, но жить она будет лишь как целое, в единстве слова и музыки».

Для художественной оценки подобных явлений методологически важен целостный взгляд, а не вычленение, как это иногда бывает у профессиональных критиков, отдельно текста, мелодии, голоса, при котором целостность как таковая распадается и от «чуда» художественного произведения, «волшебной гармонии» песни ничего не остается. По верному замечанию В. Королева, подобные превращения вовсе не мистика, а тот «магический кристалл», который дается творцу, но недоступен ремесленнику. Таков закон песни.

Чрезвычайно важен и другой момент. Мелодии песен Окуджавы сотканы из лежащих на поверхности бытовых, расхожих интонаций, которые, однако, не воспринимаются как банальные, а словно омыты чистым родником искусства. Эти интонационные стереотипы (например, интонация лирической сексты), которые в песнях других авторов воспринимаются как избитые, в творчестве Окуджавы облагорожены высоким словом поэзии, художественно возвышены тайной особого музыкально-поэтического синтеза, выразительно усилены открыто-доверительной манерой исполнения, поэтической культурой произнесения слов<sup>1</sup>.

То же самое можно наблюдать в эстрадно-массовой песне. Очень часто малоинтересные в нотной записи мелодии в реальном звучании становятся выразительными. Примером могут служить известные песни: «Журавли» Я. Френкеля, «Письмо» А. Бабаджаняна, «Увезу тебя я в тундру» М. Фрадкина и другие, у которых мелодия запева (а иногда и припева) речитативна и почти однотонна.

Заметим, что речитативный припев встречается реже, чем запев. Исключение составляет песня Д. Тухманова «Родина моя», где припев задуман как хоровое скандирование. Объяснение такого соотношения — речитативный запев и мелодичный припев — кроется в некоторых глубинных законах самого песенного жанра. Как известно, запев солиста в народной протяжной песне допускал импровизацию в отличие от припева, рассчитанного на пение хором. Поэтому расположение именно в запеве речитативной мелодии, предполагающей известную импровизационность исполнения, воспринимается в современной эстрадно-массовой песне вполне естественно.

<sup>1</sup> Композитор В. Гаврилин, познакомившись с песнями наших «бардов», писал, что «оказывается, от нас, профессионалов, ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология. Эти прекрасные Клячкины, Кукины, Городницкие, Кимы оказались в каком-то отношении более чуткими и внимательными к жизни общества и создали искусство очень и очень высокое и серьезное», что «композиторы так называемой „серьезной“ или „большой“ музыки должны учиться у „бардов“ динамичности их реакции на общественные явления». (См.: Гаврилин В. Путь музыки к слушателю. — Советская музыка, 1967, № 5, с. 4).

Секрет же выразительности песенного речитатива кроется в скрытых, но богатейших ресурсах музыкально-речевой выразительности «свободного интонирования», в том особом пении, которое допустимо лишь в песенном жанре и составляет специфику его исполнительского воспроизведения<sup>1</sup>.

Здесь возникает чрезвычайно важная для судьбы эстрадно-массовой песни проблема соавторства исполнителя. Наиболее очевидно соавторство проступает в декламационной песне. Как правило, в подобных песнях и профессионалов, и композиторов-любителей смысловым центром является словесный текст, произнесение слова и особые приемы исполнительского интонирования. Талантливый певец способен, используя многообразный арсенал речевых средств выразительности, сделать внешне однообразный мелодико-ритмический рисунок живым и выразительным. Индивидуальные приемы речевой интонации, артикуляции и т. п., будучи образно яркими, могут окрасить личностным оттенком восприятие песни и закрепить его. В связи с этим исполнителю в быту как бы присваивается авторство песен, нарисованных композитором. Часто можно услышать: «Песни А. Пугачевой» или «Песни Л. Лещенко».

Поскольку речевые средства выразительности не зафиксированы в нотном тексте, органичный союз музыкальной и речевой интонации возникает лишь в пении<sup>2</sup>. Это и делает нейтральный ритмический и мелодический рисунок песни (при условии интересного текста) очень выразительным именно в живом исполнении. В этом секрет привлекательности песен М. Таривердиева и Б. Окуджавы. Отсюда еще один методологический вывод: песенную мелодию необходимо рассматривать с учетом той доли соавторства, которую вносит певец в реальном исполнительском интонировании<sup>3</sup>. Заметим, что в искусстве песни исполнитель издавна имеет особое право выступать в качестве своеобразного корректора интонационного строя песни, то есть вносить в композиторский текст те или иные поправки<sup>4</sup>.

Другая немаловажная особенность песенной мелодии связана с секретами ее доступности, общительности, мгновенной запоминаемости и обусловлена назначением жанра, его социально-культурными функциями, особенностями массового восприятия и др. Ведь жизненное предназначение и возложенные на него функции песенный жанр способен выполнять лишь при

<sup>1</sup> Речь идет о тех устойчивых особенностях песенного жанра, которые связаны еще и с устной традицией народно-песенного искусства.

<sup>2</sup> Мысль об органичном союзе в пении музыкальной и речевой интонаций обоснована в книге Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (М., 1972, с. 322).

<sup>3</sup> Об этом пишет В. Зак. См.: Зак В. О «направленности формы» мелодии массовой песни. Автореф. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М., 1979, с. 21.

<sup>4</sup> Там же, с. 5.



условии общепонятности языка. И это требование такое же древнее, как и сам жанр.

В чем же общие секреты доступности, подкупающей общительности языка песни? Это одна из важнейших проблем песенной практики, критики и музыки вообще. Ее изучение способно дать ценный материал композиторам и исполнителям.

Ключ к этим сокровенным тайнам песенного искусства — в учении о мелодии и интонации. Несколько страниц своей книги «О мелодии» посвятил массовой песне Л. Мазель, интересная статья написана В. Заком<sup>1</sup>. Мазель рассматривает особенности строения мелодии массовых песен, Зак обращает внимание на доходчивость формы в области драматургии сочленений мелодических фраз (в связи с законами массового восприятия).

Душа мелодии — интонация. Именно она делает песенную мелодию живой, говорящей. Неповторимость песенных интонаций обусловлена, прежде всего, спецификой самого песенного жанра, его тесной связью с бытом, обусловленностью всех музыкальных средств, жизненным предназначением песни. Устойчивость этой связи способствовала, например, в песенном фольклоре возникновению устойчивых интонационных знаков-формул, отразивших и запечатлевших ту эстетическую информацию (бытовой, трудовой и прочих ситуаций), которая вызвала их к жизни и создала условия функционирования. Это — художественные стереотипы колыбельных интонаций «убаюкивания», полуречевые мотивы плача, вздоха, причитаний, заклинаний и многие другие виды мелодических оборотов, которые приобрели со временем статус музыкальных символов.

Наличие в песенной мелодии устойчивых интонационных формул имеет чрезвычайно важное значение для общепонятности и доступности песенного языка. Вообще наличие повторяющихся стереотипов<sup>2</sup>, клиширование мышления — одно из важнейших условий сочинения и восприятия музыки. Оно лежит в основе всех сторон коммуникации, выполняя полезную функцию, оберегая членов общества от «умственной дезорганизации»<sup>3</sup>.

Отражая стереотипы восприятия, искусство придает своим произведениям социально-историческую определенность и делает их выражением духовного мира многих людей. Роль интонационных стереотипов — устойчивых мелодико-ритмичных формул — аналогична гармоническому, ладовому стереотипу

<sup>1</sup> См.: Мазель Л. О мелодии. М., 1952; Зак В. О некоторых «секретах доходчивости» мелодики массовой песни. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.

<sup>2</sup> Термин «стереотип» трактуется автором широко — не в бытовом, а в социально-культурном смысле.

<sup>3</sup> См.: Кузнецова В. Кинофизиогномика. Типажно-пластический образ актера на экране. М., 1978, с. 68.

и т. п. В песне повтор в самых разных его проявлениях — от композиционного повтора до «миграции» напевов и интонационных формул — составляет существо жанра.

В интонационном словаре песни устойчивые формулы занимают особое место. Отличие словаря песни от интонационного словаря жанров в серьезной музыке заключается в преобладании в нем уже знакомого. Мера новаторства в песне иная, чем в серьезной музыке: не изобретение новых звукокомплексов, а вариантное изменение существующих, их новое сочетание или преобразование.

В сложном сочетании здесь встречаются и отголоски предшествующих этапов развития, и яркие, и безликие, и те новые характерные интонационные явления, которые эпоха вносит в музыкальный «фонд»<sup>1</sup> и оставляет как неповторимый след. Одни интонации (и манера интонирования) живут мгновения; они могут «осветиться» вспышкой популярности, но, тиражируясь из песни в песню, быстро стираются, становятся шаблонными; другие — может быть, и менее заметные — гораздо дольше. Те интонации, что сохраняются в своей мелодической неизменности веками, назовем интонационным архетипом<sup>2</sup> и рассмотрим подробнее.

В одной из работ Б. Асафьева есть важное для понимания категории интонационного архетипа наблюдение. «Существует, — писал Асафьев, — очень немного убедительнейших для всех, для всех людей, мелодических попевок, в которых словно навеки отложились эмоционально обобщенные жизнеспособнейшие интонации, впечатление от которых никогда не теряет своей свежести. Интонации эти словно на мостовой лежат, и кто их не слышит? — пожалуй, нет человека, кто не испытал бы их волнующей прелести. Кажется, любой композитор, стоит ему только поднять их и найти им оправу, получит повсеместное признание. И поднимают и оправляют, а жемчужины, подобные „Фиалке“ Моцарта или „Полевой розе“ Шуберта, появляются, увы, очень редко» (разрядка моя. — Л. А.)<sup>3</sup>.

Идущие из глубины веков как своеобразные музыкальные памятки, эти интонационные архетипы — жемчужины человеческого гения — в творчестве каждого нового поколения оживают, по-новому интонируются, иначе аранжируются, сочета-

<sup>1</sup> Термин Н. Шахназаровой. См.: Шахназарова Н. «Интонационный словарь» и проблема народности. М., 1966; *ее же*. О трех аспектах реализма (к анализу интонационной теории Б. В. Асафьева) — Советская музыка, 1979, № 5.

<sup>2</sup> Слово «архетип» заимствовано из музыкальной песенной фольклористики. См.: Балгер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений. Немецко-русский и русско-немецкий. Москва — Лейпциг, 1976, с. 266.

<sup>3</sup> Асафьев Б. Ленинградские лирики (групповой портрет). Рукопись, 1942, с. 21 (См. архив В. А. Васиной-Гроссман).



ются с современными мелодико-ритмическими оборотами и, вбирая в себя новое содержание, органично вплетаются в целое создаваемых произведений. Композитор что-то по-своему в них изменяет, по-новому их развивает, сочетает, рождая, таким образом, новую мелодию, музыкальную мысль, образ. В этом «что-то», в секретах мелодического стиля композитора-песенника кроется ключ к диалектике оригинального — банального в музыке.

Причины устойчивости подобных жизнеспособных интонаций чрезвычайно многообразны. Одна из них лежит в преемственности искусства. В этом смысле историческое сознание — это как бы память человеческого общества. Благодаря этой памяти осуществляется понимание минувшего времени и движение вперед. Подобную функцию памяти несут устойчивые признаки жанра, гармонические обороты и др. Ее выполняют и некоторые мелодические формулы, запечатлевшие «сгустки свернутой истории».

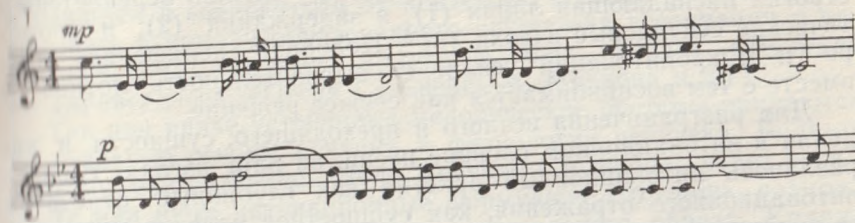
Интонационные архетипы — это музыкальное отражение определенных «неизменных» свойств человека, отражение, облеченное в наиболее выразительные мелодико-ритмические формы, способные передать общезначимое содержание, общую логику движения мысли и соответствующие законам человеческого восприятия. Способность архетипных форм интонации наиболее удачно передавать «вечные» чувства человека и быть направленными на восприятие человека всех времен делает их убедительными и жизнеспособными.

Понятие интонационного архетипа, разумеется, требует дальнейшей разработки и теоретического обоснования. Однако изучение этого явления, пока еще не поддающегося абсолютно точному определению, представляется чрезвычайно важным для столь сложного и актуального в музыковедении вопроса, как ценностный анализ песни. Из-за неразработанности метода такого анализа нередко возникают ошибки: критики принимают интонационный архетип за плагиат, а избитый, тиражируемый из песни в песню интонационный комплекс за ведущий признак стиля песни.

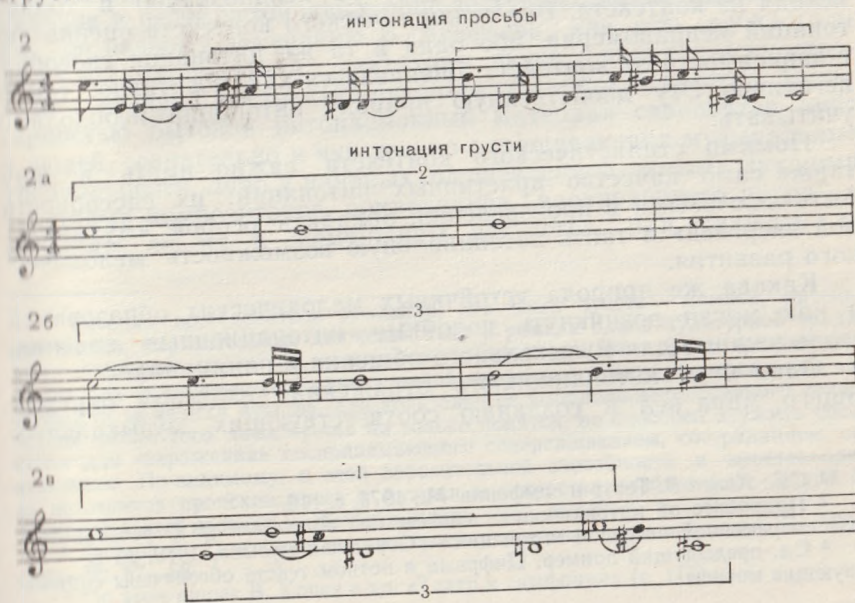
Ярким примером описанной в музыковедении ситуации может служить «Песня о далекой Родине» М. Таривердиева, мотивное сходство которой с популярной песней французского композитора Ф. Лея «История любви» комментировалось в среде музыкантов как плагиат.

Но если заглянуть в суть вопроса, то лирическая секстость, лежащая в основе песенной мелодии М. Таривердиева — исконный признак русской музыки, та самая «жемчужина», о которой писал Асафьев. В песне Таривердиева этот, почти расхожий оборот зазвучал свежо, оригинально, строго и сдержанно благодаря сочетанию с другими интонациями — «бахизмами».

О буквальном сходстве музыки песен Таривердиева и Лея говорить не приходится, ибо у внешне похожих мелодий есть существенное содержательное различие, сконцентрированное в моменте их завершения. Здесь, как и в мелодике разговорной речи, решающей для восприятия смысла является направленность окончания. В песне Таривердиева секстовый мотив имеет нисходящее завершение и выражает просьбу, окрашенную настроением грусти; в лексике это соответствует словам «прошу», «грусть», «покинь». В песне Ф. Лея сходный мотив имеет восходящее окончание и несет совершенно иной смысл: выражая интонацию вопроса, он соответствует начальным вопросительным словам текста: «как, с чего начать?..» Основное сходство песен можно видеть в секвентном развитии мотива, но это уже уводит в область музыкальной формы:



Привлекает внимание в песне Таривердиева претворение и другой архетипной интонации — так называемого мотива «грусти». Он возникает на разных уровнях музыкальной формы





от «следов», оставляемых постепенным секвентным ниспадением основного мотива «просьбы» (пример 2, 2а, 2б, 2в).

Устойчивость этой формулы — нисходящего мелодического движения — подробно описана во многих музыковедческих трудах, в частности, в книге В. Конен «Театр и симфония». Автор книги выделяет несколько мотивных комбинаций этой формулы. Для раннего этапа развития музыки характерны нисходящие секунды, образующие логически связанную поступенную линию. В более позднем — гармоническом письме — в этой мелодической линии выделяется прием задержания, так называемый мотив «вздоха». Его хроматический, полутоновый вариант стал важным выразительным средством образа скорби<sup>1</sup>.

В мелодии Таривердиева удивительно органично претворяются различные музыкально-исторические напластования знака-символа. В «клубке» мотивного синтеза<sup>2</sup> сложно переплетены и строгая ниспадающая линия (1), и задержания (2), и хроматические секундовые вздохи (3)<sup>3</sup>. Подобная «полифония» макро- и микроинтонаций усиливает выразительность мотива и вместе с тем воспринимается как свежее решение.

Для разграничения вечного и преходящего, сущности и явления в интонационном словаре песни, на наш взгляд, следует различать интонационный архетип как глубинный отпечаток интонационного отражения, как сущностное явление музыки и те преходящие варианты стереотипов, которые связаны с тиражированием и клишированием.

В речевом обиходе слово «стереотип» получило негативное значение, однако автор трактует его неоднозначно и только исходя из контекста. Вне стилистического контекста оценка интонаций неправомерна, ибо одна и та же интонация способна, в зависимости от контекста, оцениваться как позитивно, так и негативно. Эту двойственную природу интонаций необходимо учитывать.

Помимо стилистического контекста важно иметь в виду также само качество архетипных интонаций: их способность быть ключевыми в произведении, обладать особой «музыкальной энергией» и таить потенциальную возможность мелодического развития.

Какова же природа устойчивых мелодических образований и как могли возникнуть подобные интонационные явления, столь важные для музыкального общения и понимания?

Один путь интонационного отражения человеком окружающего мира вел к созданию соответствующих музыкальных

<sup>1</sup> См.: Конен В. Театр и симфония. М., 1975, с. 116.

<sup>2</sup> Подробнее об интонационном синтезе см.: Алексеева Л. О речевой природе современной песенной интонации. — Советская музыка, 1979, № 8.

<sup>3</sup> См. предыдущий пример. Цифрами в нотном тексте обозначены соответствующие мотивы.

знаков через «слышание» жеста и движения<sup>1</sup>. Так возникали ритмоинтонации маршевости и танцевальности и др. Другой путь — через воспроизводство устойчивых форм интонационно-речевого выражения как естественных реакций на повторяющиеся жизненные ситуации. Так возникали знаки музыкально-речевых интонаций зова, повеления, радости, грусти... В этом отношении важна мысль Ф. Рубцова о том, что происхождение древних жанров фольклора связано с типовыми интонациями речи различного предназначения и окраски<sup>2</sup>.

Третья группа устойчивых формул связана с распевностью, кантиленой, всевозможными инструментализированными опеаниями. Она исторически выкристаллизовалась в музыкальной практике и сформулировалась как художественно самостоятельное достижение музыкального искусства, независимо от прообразов слова и танца. Музыкальный смысл их очень емкий и меняется в зависимости от контекста. Иногда они способны вызывать в памяти образованного слушателя ассоциации с интонационными стилями минувших эпох (песня «Музыка» М. Таривердиева, «Песня Сольвейг» М. Минкова и др.).

Так или иначе устойчивые мелодические обороты опираются на реальные основы психики и физиологии человека. Видимо, поэтому они оказались столь живучими и прошли через века<sup>3</sup>.

Те или иные интонационные формулы — это лишь возможность создания выразительного музыкального образа. Какими же они станут в действительности — зависит от таланта композитора и исполнителя. Оценке подлежат не сами средства, а искусство обращения с ними. Важно постоянно иметь в виду, что наличие в песне устойчивых общедоступных интонаций-обобщений, по верному замечанию Б. Асафьева, «не есть вульгарность, как полагали „диктаторы вкуса“, критики-искусствоведы с позиций абстрактно-интеллектуального искусства. Вульгарностью бытовой интонационный материал становится либо у людей, сознательно и чувственно окрашивающих музыкальные тривиальности, либо у наивных, одушевленных самыми лучшими чувствами композиторов, поклонников „вдохновенного нутра“... обращать ли их в жемчужины искусства, или снижать до

<sup>1</sup> Сегодня исследователи доказали, что язык чувств — мимика, интонация голоса, выразительные движения тела в рамках одной культурной традиции — универсальны и не нуждаются в переводе. Этот факт чрезвычайно важен для осмысления коммуникативной природы музыки, универсальной доступности ее «языка чувств», для трактовки ее эмоционально-образного содержания. Более того, язык чувств не только понятен, но способен служить средством для «заражения» воспринимающего сопереживанием, состраданием, чувством. По-видимому, в этой заразительной способности и кроется один из источников происхождения и музыки и искусства вообще (см.: Изард К. Эмоциональный контакт. — Наука и жизнь, 1977, № 12).

<sup>2</sup> Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964, с. 21—22, 57—58.

<sup>3</sup> Об этом пишет В. Конен в кн. «Театр и симфония» (с. 117)



вульгаризмов — дело ума, совести, мастерства и гения и художественной чуткости и вкуса»<sup>1</sup>.

Мы рассмотрели лишь некоторые особенности песенного искусства в связи с проблемой оценки. Разумеется, выделенные свойства жанра не исчерпывают всего множества его специфических примет. Однако для разработки методологии ценностного анализа песни рассмотренные аспекты представляются наиболее существенными.

Вопрос оценки песен чрезвычайно сложен. Как уже отмечалось, он требует целостного взгляда на песню и комплексного подхода к ее изучению. В его решении необходимо опираться не только на собственно музыковедческие знания, но и на достижения социологии, психологии.

В настоящее время, к сожалению, сами музыковедческие знания о специфике эстрадно-массовой песни еще очень скудны. Требуется глубокое и всестороннее изучение существенных свойств жанра. Поэтому автору пришлось сконцентрировать внимание читателя прежде всего на тех важных особенностях песенного искусства, которые необходимо учитывать при оценке той или иной песни.

Таким образом, важно рассматривать и оценивать песню целостно<sup>2</sup>: 1) в реальном триединстве поэтического слова, авторства композитора и соавторства исполнителя; 2) в связи с сочинением, исполнением и восприятием массового слушателя.

При этом необходимо учитывать особую музыкально-поэтическую (синтетическую) природу жанра, что обуславливает и иной, чем принято по отношению к инструментальной музыке, метод музыковедческого анализа.

Специфика жанра требует рассмотрения мелодии песни в ее «живом» исполнительском интонировании. И оценка напева должна исходить из результата слияния композиторской и исполнительской интонации, ибо в песенном искусстве, как ни в каком другом, связь композитора и исполнителя необычайно тесная.

Другое важное требование к песне — общедоступность ее музыкального языка. Этот феномен возникает в силу целого ряда факторов. Среди них — и уже отмечавшаяся особая роль устойчивых интонационных формул, и преобладание в «интонационном словаре» песни знакомого. «Отобрать знакомое, — по верному замечанию Л. Гениной, — значит лишить потребителя массового жанра (даже очень маленького и неопытного потре-

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 268.

<sup>2</sup> «Эстетический критерий, приложенный в едином, комплексном виде, единственный, который может быть истинным критерием произведения искусства», — писал А. В. Луначарский (Луначарский А. Собр. соч. М., 1967, с. 543—544).

пителя) настоящего удовольствия. Почему? Да потому что это знакомое, закрепленное художественным опытом поколений, стало потребностью восприятия»<sup>1</sup>.

Помимо собственно музыкальных факторов важны и такие, как опора песенной мелодии на интонации разговорной речи, в частности, — бытовой. Интонации бытовой речи — одно из самых мощных средств эмоционального общения и потому в массовой песне они используются особенно часто. Показательно в этом отношении песенное творчество В. Шаинского. Секрет мгновенной запоминаемости его мелодий — в особом отборе и развитии музыкально-речевых интонаций: с одной стороны, в доминировании повтора, с другой — в том, что, находя в звуковой атмосфере нашей жизни самые искренние и теплые интонации, композитор обычно укладывает их в рамки близкой каждому обиходно-разговорной формы общения. В этом — привлекательность, отзывчивость и доступность его лучших и общепризнанных сочинений.

Эти и другие музыкальные и немзыкальные факторы, обуславливающие особую общительность, которая составляет специфику песни, требует тщательного изучения и аксиологического обоснования.

Одним из центральных моментов ценностного анализа песни должно быть положение о художественной двойственности интонационных формул. Качество их оригинальности или банальности возникает в зависимости от контекста — музыкального, поэтического и исполнительского.

Сложность научной оценки состоит также в том, что в массовом виде музыки, как ни в каком другом, банальное и высокое тесно переплетены. В этой сложной диалектике банального — оригинального исполнитель может акцентировать ту или иную сторону, возвышая слова и мелодию особой благородной манерой интонирования или, наоборот, удешевляя, навязывая манерность, пошлость. В результате этого романтическое настроение музыки и текста может обернуться надричностью, сентиментализмом, юмор — глупостью, раскованность — ложным эстрадным шиком.

В ценностном анализе песни это составляет основную трудность. Один из путей ее преодоления можно видеть в разработке проблемы синтеза интонаций. В опоре на синтез интонаций, на обновление их смысла путем перевода в новый эмоциональный строй автор видит также и возможность «возвышения» тех интонационных явлений, которые когда-то были скомпрометированы банальностью «низких» жанров музыки.

<sup>1</sup> Генина Л. Я гляжу ей вслед... — В кн.: Песня и время. М., 1976, с. 223.



## II. МЕЛОДИКА И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

В. Гурков

### О «ЛАДОВО-МЕЛОДИЧЕСКОМ» НАПРАВЛЕНИИ В МУЗЫКЕ XIX ВЕКА

Самый общий взгляд на музыку XIX столетия обнаруживает в числе ее наиболее характерных черт стремление к многообразию и ярко выраженной индивидуализации композиторских стилей<sup>1</sup>. Эта небывалая для более ранних эпох европейской музыки направленность творчества поставила перед исследователями проблему огромной теоретической и эстетической важности: развивается ли все многообразие стилей XIX века на единой логической основе, из общих принципов музыкального письма, или здесь наличествует более сложное взаимодействие различных логических основ, различных принципов, несводимых к изначальному единству.

Данная проблема широко разрабатывалась в теоретическом музыкознании, именно поэтому необходимо кратко остановиться на основных ее истолкованиях.

Первые попытки осознания и оценки процессов, происшедших в музыкальном мышлении XIX века в целом, исходили из признания классической гармонии в качестве единственно логической основы всего многообразия стилей. В этом смысле показательна известная (и по-своему влиятельная) книга Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в вагнеровском „Тристане“» (1920)<sup>2</sup>. Развитие гармонии прослеживается Куртом вплоть до «Тристана», в котором еще сохраняется предельно напряженное, критическое равновесие функции обостренного тяготения, связи (экспрессивности) и красочности (импрессивности) гармонии. «Кризис», взрывающий это равновесие, выступает в концепции Курта как логический заслон, призванный от-

<sup>1</sup> Процесс накопления индивидуальных различий протекает на протяжении XIX в. с нарастающей интенсивностью. В известной мере этот процесс выглядит как отдаление от классического типа тональности и гармонии. Композиторские стили первой трети XIX в. (Вебер, Шуберт, Шуман, Шопен) в логико-конструктивном отношении ближе между собой и к Бетховену, нежели стили последней трети века (Мусоргский, Брамс, Вагнер, Дебюсси). Столь же ощутима дистанция между творчеством 20—30-х и 70—90-х гг. XIX в. Одна из важных качественных характеристик этой дистанции также суть многообразие индивидуальных различий.

<sup>2</sup> В этой работе Э. Курт стремится продолжить традиции немецкой теоретической школы XIX в., склонной к абсолютизации закономерностей гармонии.

граничить явления, внутренне чужеродные его гармониецентрической концепции, и тем самым предохраняющий ее от саморазрушения. По мысли Курта, к таким «послекризисным» формам гармонии относится, например, музыка импрессионистов.

Поскольку внутренняя структура импрессионистской музыки остается в куртовской концепции невыявленной, исследователь направляет свои усилия к поискам внешней связи между романтической и импрессионистской гармонией. В качестве такой связи выступает внешнесубъективная категория «красочности», «импрессивности» гармонии, абсолютизируемая (по Курту) в постромантической музыке импрессионистов. Именно поэтому в VI главе своей книги «Импрессионистское движение» Курт переходит от доказательного логико-конструктивного анализа к внешнеописательным аналогиям в свете субъективно-психологических понятий. Например, антитеза «классическая — импрессионистская музыка» определяется Куртом следующим образом: «Импрессионисты противопоставляют классическому принципу тональности краску. Если там (в классическом тонально-гармоническом мышлении.— В. Г.) звук — органический элемент, то здесь — эффект чистого впечатления»<sup>1</sup>.

Опыт куртовской «Романтической гармонии» совершенно определенно указывает направление и границу гармониецентрической концепции с ее единой логической основой: от классики к альтерационно-хроматической гармонии романтиков. Охватить все многообразие стилей XIX века, включая музыку импрессионистов, на путях последовательного гармониецентризма оказалось принципиально невозможным, в этом — один из важнейших выводов, который можно сделать из предпринятого Куртом исследования.

Несколько иную картину музыкального мышления прошлого века попытался нарисовать Ш. Кеклен в своем «Трактате о гармонии» (1928—1930)<sup>2</sup>. Второй том трактата посвящен истории европейской гармонии, начиная от раннего средневековья и кончая музыкой первой четверти XX столетия с соответствующими главами. Более широкий, нежели у Курта, исторический подход к стилистическому многообразию музыки XIX века, наряду с проблемами развития романтической гармонии (глава «Берлиоз — Вагнер»), затрагивает также элементы специфически-национальные. Выделяются в особые главы темы: «Русские», «Французская школа нового времени». Такая позиция приводит

<sup>1</sup> Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan», 3-e Auflage. Berlin, 1923, S. 395.

<sup>2</sup> Koehlin C. Traité d'harmonie, v. 2. Paris. Если музыку XIX в. Кеклен пытается истолковать хотя бы в рамках поверхностного, шаблонного гармониецентризма, то в рассмотрении музыки первой четверти XX в. он нередко повторяет положения книги Г. Эрпфа о звуковой технике (1927). Однако там, где Эрпф последователен в своем эмпирико-классификаторском подходе к «технике», Кеклен попросту эклектичен.



к дифференциации стилей гармонии хотя бы с внешней стороны. Кеклен, в частности, противопоставляет восточные (славянские) и западные черты в искусстве XIX века: «Чувствительность русских существенно отлична от той, которую мы знаем у немцев и итальянцев, лишь Шопен в своих Ноктюрнах ностальгической глубиной своей мечты чем-то схож с Бородиным». Весьма ценным представляется замечание Кеклена об органичной, «глубокой логике» Мусоргского (не следует забывать, что еще в начале XX века музыка Мусоргского воспринималась на Западе как явление спонтанно-выразительное, не опирающееся на строгую музыкальную логику).

Вместе с тем, анализ логико-конструктивной стороны музыки у Кеклена страдает эмпиризмом, поверхностностью и связанной с этим непоследовательностью выводов. Так, он пишет в главе «Хроматизм русских»: «Альтерация нисходящей квинты не является единственной характеристикой русской музыки... можно привести и другие примеры хроматизма, отличного от вагнеровского». В главе «Эволюция гармонии септаккордов» Кеклен, напротив, приходит к мысли о том, что природа диссонанса в музыке Вагнера, Мусоргского, Дебюсси в равной степени объяснима своей принадлежностью к категории «неприготовленного диссонанса». Таким образом, национальное своеобразие перекрывается нивелирующим гармониецентризмом общей идеи. Задуманная Кекленом многообразная картина развития гармонии в XIX веке остается теоретически невыявленной.

Книги Курта и Кеклена сходны в своем признании закономерностей гармонии в качестве единственной основы, на которой базируется все многообразие стилей, вся музыкальная логика XIX столетия. И в том, и в другом случае гармониецентрический анализ вполне убедителен при рассмотрении эволюционирующей ветви «классика — альтерационно-хроматические стили романтиков». Включение в сферу такого анализа явлений национально-специфических, особенно импрессионистской музыки, дается ценой непоследовательности, и это вполне определенно указывает на недостаточность гармониецентрической установки с ее единой логической основой для оценки всего музыкального творчества XIX века<sup>1</sup>.

Одна из радикальных попыток выявить в импрессионистской музыке мелодическую логику в противовес классической гармонической логике была осуществлена Р. Рети<sup>2</sup>. То, что Рети анализирует различные направления в музыке XX века и му-

<sup>1</sup> Следует отметить, что оба исследователя избегают анализировать музыку Дебюсси в плане ее гармонической логики. Кеклен в главе «Французская школа нового времени» центром своего анализа делает музыку Г. Форе, стиль которого более приемлем со стороны гармонических теоретических штампов.

<sup>2</sup> Reti R. *Tonality, Atonality, Pantonality*. London, 1958 (в русском переводе: Рети Р. *Тональность в современной музыке*. Л., 1968).

зыку Дебюсси, принадлежащую в равной мере и прошлому и нашему столетию, не умаляет значительности его мысли: устанавливается принципиальное родство всех ладово-мелодических систем прошлого и современности. Применительно к XIX веку концепция Рети предполагает наличие, по крайней мере, двух различных музыкально-логических основ (в терминологии Рети — «гармоническая тональность» и «мелодическая тональность»).

В отличие от книги Рети, заостряющей внимание на резком противопоставлении двух логик, Б. Асафьев в своей десятилетнем ранее написанной «Интонации» (1947) рассматривает процесс их исторического взаимодействия, которое и составляет, по мысли Асафьева, самый чувствительный нерв эволюции музыкального мышления XIX столетия: «почти через весь XIX век проходит интонационное „испытание“ выразительных качеств вводнотонности на множестве произведений, чему противопоставляется усиление воздействия диатоники путем скрещивания (разрядка наша.— В. Г.) мажорного лада и его „тональных метаморфоз“ с разнообразнейшими ладами и давнеевропейскими и „экзотическими“»<sup>1</sup>. С вводнотонностью, «хроматизированной доминантностью» Асафьев связывает направление эволюции к Вагнеру. Иное направление представляет собой «преодоление „тристановской“ чувственности, особенно показательное в русской музыке, с ее сугубо народно-песенной владовостью. Характерно также стремление преодолеть „распухшую доминантность“ у Грига, с его излюбленным поворотом вводного тона после тоники вниз и квинте... Стоит внимательного наблюдения преодоление доминантности у Дебюсси, как и вообще „жизнь ладов“, целостных, гибридных и экзотических, во французской музыке»<sup>2</sup>.

Будучи глубоко самобытной, концепция Асафьева, вместе с тем, как бы соединяет в себе сильные стороны куртовской эволюционной идеи (развитие гармонии в направлении альтерационно-хроматического стиля «Тристана», связанное с обострением вводнотонности) и национально-специфический ракурс кекленовского «Трактата», а также работ исторического характера, выдвигающих как существенный фактор национальный элемент. С исследованием Рети эту концепцию роднит признание самостоятельной роли мелодической логики в развитии музыкального мышления XIX века. «Интонация» в своей специфической форме не только подводит итог исканиям различных исследователей 1920—40-х годов, с их попытками определить логическую основу стилистического многообразия XIX столетия, но одновременно означает качественно новый этап в развитии этой ветви исторического музыковедения.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 334—335.

<sup>2</sup> Там же, с. 347.



Влияние асафьевской мысли прослеживается в работах советских исследователей, продолживших изучение музыкальной логики прошлого столетия. Так, например, Л. Мазель в своих «Проблемах классической гармонии» (1972) заключает: «...эволюция гармонии в XIX и начале XX века предстает — в самых главных и схематично намеченных чертах — как направленная, с одной стороны, действительно к вагнеровскому „Тристану“ и далее к раннему Шёнбергу, а отчасти к Скрябину, с другой же стороны — к Мусоргскому и далее к Дебюсси. Первый путь связан прежде всего с обострением всевозможных доминантовых напряжений, второй (не выделенный Куртом в самостоятельную линию, равноправную „тристановской“) — с раскрытием качественно многообразных ладофонических свойств гармоний»<sup>1</sup>. Предлагаемая автором «Проблем» трактовка синтеза мелодических ладов и функционально-гармонической основы письма предоставляет этим ладам роль красочного, «ладофонического» элемента гармонии<sup>2</sup>. Такая постановка вопроса о роли мелодических ладов в эволюции гармонии XIX века в своей сущности параллельна куртовской концепции «кризиса» с распространением элемента «импрессивности», «красочности» на возрастающее (на протяжении XIX в.) участие мелодических ладов в структуре гармонии. Причем проблема «кризиса» гармонии здесь опять-таки не преодолевается, на что указывает, например, следующая мысль: «Но как бы то ни было, по отношению ко всем явлениям европейской музыки XIX века речь идет об изменениях хоть и существенных, но все же в целом еще не выходящих за пределы действия основных закономерностей функциональной логики классической системы гармонии. Это относится даже к вагнеровскому „Тристану“, который иногда рассматривают как источник атонализма. И только творчество Мусоргского, а особенно — Дебюсси уже не вмещается в классическую систему, явно вырываясь из рамок» (разрядка наша. — В. Г.)<sup>3</sup>. Разграничивающим фактором в приведенном рассуждении, так же как и в концепции Курта, служит принадлежность конкретного стиля к классической системе гармонии. Следовательно, музыка Мусоргского и Дебюсси — это иная гармония, но какая? Поскольку объективный логический фактор

<sup>1</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 480.

<sup>2</sup> Сходную позицию занимает Ю. Тюлин в работе «Натуральные и альтерационные лады» (М., 1971). Он полагает, что «эпизодически используемые натуральные лады, внося обаяние исключительности и новизны, не дают пути к установлению широкой самостоятельной целостной системы, при альтерациях же неминуемо выходят за диатонические пределы. Эти лады требуют известной меры в практическом применении, в то время как мажороминорная система предоставляет широкий простор для всех ресурсов, находящихся в ее распоряжении» (с. 40). Такая точка зрения в своей основе исходит из гармониецентрических представлений о ладах и эволюции музыкального мышления XIX в.

<sup>3</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 418.

и музыка Мусоргского и Дебюсси остается неопределенным, и старый, функционально-гармонический утрачивает свое значение, эти стили в концепции Мазеля остаются неохваченными в пределах эволюции европейской гармонии.

Иной подход к асафьевской концепции обнаруживает Т. Бершадская в своих «Лекциях по гармонии» (1978). Пафос этой работы — в признании самостоятельности ладово-мелодической логики в музыке XIX века. Автор считает, что «все возрастающее значение мелодии как „управляющего“ фактора ведет к проникновению в музыку гармонического склада и все большему распространению отношений, характерных для монодиатонических ладов, со всеми вытекающими отсюда последствиями»<sup>1</sup>. «Ладовая» ветвь европейской музыки (национальные школы) рассматривается в «Лекциях» как эволюционирующая через развитие многообразных «моноподийно-гармонических» ладов (термин Бершадской), для которых характерны «нестабильность звукоряда и форм соподчинения... значительно меньшая тональная устойчивость и возрастание роли ритмоинтонационных условий в определении функции тона и поддерживающего этот тон созвучия»<sup>2</sup>. Автор «Лекций» рассматривает «ладовое» направление в русле общей эволюции музыкальной системы XIX века и приходит к выводу, что и «альтерационно-хроматическая», и «ладовая» ветви в области функциональных отношений, лада, звукорядов, вертикали, фактуры и т. п. движутся к общему результату — к освобождению от «стабильных, единых нормативов вообще во всех аспектах, во всех проявлениях музыкальной системы»<sup>3</sup>. Стремление установить в музыке XIX века тенденции, свойственные XX столетию, в какой-то мере нейтрализует вопрос о конкретных видах синтеза ладово-мелодических и гармонических систем в XIX веке. Вместе с тем, для прошлого столетия в целом характерна «кристаллизация» форм музыкального мышления, и именно на этой основе базируется тонкая и одновременно очень определенная отграниченность стилей — свойство, в значительной мере утраченное музыкой XX века.

Анализ основных подходов показывает перспективность и плодотворность асафьевского понимания проблемы. Попытаемся на основе идей Асафьева и его методологии рассмотреть исторически конкретные формы «скрещивания мажорного лада... с разнообразными ладами».

Мелодические лады в музыке XIX века представлены огромным количеством форм, отличающихся друг от друга по происхождению, по принадлежности к различным историко-

<sup>1</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 162.

<sup>2</sup> Там же, с. 99.

<sup>3</sup> Там же, с. 164.



культурным традициям, по своей преимущественной склонности к тому или иному типу развертывания. Остановимся на основных группах мелодических ладов, типичных для XIX века.

Наиболее общее подразделение касается сущности ладового генезиса. В ходе эволюции музыкального языка XIX века образовались так называемые «искусственные» лады<sup>1</sup>. Акцент на мелодическом происхождении и способе развертывания этих ладов особенно важен, так как внутри альтерационно-хроматической гармонической системы XIX века также идет параллельный процесс образования гармонических форм сходной интервальной структуры.

Лады, «привнесенные» в музыку XIX столетия, лучше всего группируются по своей принадлежности к той или иной историко-культурной традиции. Так, наиболее многочисленная группа принадлежит собственному музыкальному прошлому Европы, ее народной и культовой музыке. Таковы различные натуральные диатонические пента-, гекса-, гептатоники (полные и неполные). Развертывание ладов этой группы охватывает огромный диапазон приемов — от имитаций древней культовой монодии и народного волебно-двуголосия до «звукопространственной» гетерофонии. В некоторой своей части эта техника граничит с элементами мажороминорного гармонического письма.

Следующие две группы — лады «с полуторатоновыми интервалами» и «с ритмофонирующими линиями» — представляют в европейской музыке XIX века элемент восточного «экзотизма». Лады «с полуторатоновыми интервалами» (в музыкознании XIX в. обозначались как «венгерские» или «цыганские» гаммы) интонационно близки к некоторым искусственным ладам, также содержащим в качестве важного интонационного элемента интервал в полтора тона.

Последняя группа — «лады с ритмофонирующими линиями»<sup>2</sup> — в музыке XIX века ограничивается той или иной степенью приближения к своему прототипу (некоторым ладам

<sup>1</sup> Термин «искусственные» лады весьма употребителен в нашем музыкознании; в настоящем контексте используется как параллель к «натуральным» ладам. В теоретическом музыкознании по этому поводу, так же как и в самой теории этих ладов, нет единства мнений. Так, например, О. Мессиаен связывает эти лады с делимостью октавы на равные части и называет их «ладами ограниченной транспозиции» (*Messiaen O. Technique de mon langage musical*. Paris, 1944). Л. Мазель считает их структуру внутренне замкнутой в себе и называет «круговыми» (*Мазель Л. Проблемы классической гармонии*. М., 1972). Ю. Холопов видит в этих ладах выражение общемюзикальных законов симметрии и соответственно называет «симметричными» (см. сб.: *Музыка и современность*. М., 1971, вып. 7, с. 221—246). Ю. Кон пытается охарактеризовать их в противовес диатонике «хроматическими» (см. сб.: *Проблемы лада*. М., 1972, с. 99—112).

<sup>2</sup> К ладам такого типа относятся, в частности, традиционные лады индийской и арабской народной (классической) музыки.

дальне- и ближневосточной музыки) и поэтому оказывается наименее ассимилированной с европейской стороны, наиболее «экзотичной» и подчеркнута локальной по выразительности.

Многомерность группировки мелодических ладов, невозможность свести их подразделение к какому-либо одному принципу указывает на чрезвычайное многообразие традиционных (в том числе национальных) программно-содержательных, музыкально-технологических моментов.

Использование мелодических ладов чрезвычайно расширило содержательную сторону музыкального искусства прошлого столетия. Именно благодаря этим ладам стало возможно выражение в музыке коллизий эпох («архаика — современность») и культур («Запад — Восток», или «Восток — Запад»), новых, порой подчеркнута резких, граней в дилемме «субъективное — величье», всей многообразной сферы национального, или народно-национального, и многое другое.

Натуральные мелодические лады (главным образом, в виде ладовой монодии вступительных разделов или имитаций волебно-двуголосия) сохранили частичное значение даже в пору наибольшей строгости функционально-гармонического письма. В качестве примера такого фрагментарного включения старинной ладовой мелодии в классический гомофонно-гармонический стиль можно назвать вступление к Лондонской симфонии Es-dur Гайдна (1794), в котором ладовые мотивы постепенно, с развитием полноты семиступенного звукоряда, подчиняются равномерной трехчетвертной метрике и стереотипной гармонии кадансовых оборотов. Интересно, что мелодическая ладовость «григорианской» темы вступления не одинока в этой симфонии. В ином, «экзотическом» аспекте она представлена в гармонизованных восточноевропейских мелодиях II части. В этом случае подошла бы формулировка, предложенная Л. Мазелем в его «Проблемах классической гармонии», где он рассматривает мелодические лады в музыке XIX века с позиций гармонической системы. Подобное использование мелодических ладов нередко и у Бетховена, но в его музыке к тому же начинают развиваться неведомые предшествующей эпохе способы «диатонизации» хроматических звуков и несвойственное классической гармонии обращение с диссонансом.

Некоторым мелодическим бетховенским темам свойственно наличие и высокой и низкой септимы, причем необычная для мажороминора низкая септима ставится в наиболее благоприятные ритмические условия (сильная доля, протяженность). К таким случаям «диатонизации» хроматической для мажороминора ступени относятся: тема главной партии I части III симфонии (тт. 4—7), тема II части Фортепианной сонаты



ор. 106 (тт. 29—33), вариации XV, XX, XXVII и XXXII из «Вариаций на тему Диабелли», Багатель № 7 ор. 119 (11 заключительных тт.), Багатель № 1 ор. 119, тема из II части квартета ор. 135 (тт. 16—24) и т. д. Утрата свойственного хроматическому звуку тяготения, выводящего за рамки основной тональности, приобретение им относительной устойчивости приводят к расширению диатонического звукоряда. Теоретическая трактовка этого явления может быть разной, но один из допустимых вариантов — внедрение в мажороминор ступеней, характерных для мелодических ладов (эолийского, миксолидийского), «скрещение» (Асафьев) этих систем.

Развитие ладово-мелодических приемов письма у Бетховена можно наблюдать и на таких образцах «звукостранственной» гетерофонии, как «ложная реприза» из I части той же III Симфонии, конец I части Сонаты ор. 81a (тт. 227—234), в V части Квартета ор. 131 (тт. 68—160), во II части Квартета ор. 135. Во всех этих случаях возникает специфическое для волевого двухголосия диссонантное соединение двух мелодических линий, одна из которых представляет собой двух- или четырехзвучное остинато. Главное здесь — тонкий конкретный-образительный эффект, связанный с ощущением пространства, создание звуковой перспективы, неосуществимое средствами классической гармонии.

В бетховенской музыке встречаются также длительные движения гармоний по квартам. Яркий пример такого рода — в трио из II части Квартета ор. 130 (тт. 24—42), где имеется квартовая цепь трезвучий В, F, C, G, d, A (и обратно). Образующая при этом форма сконструированной равноинтервальной диатоники имеет ладово-мелодическую природу.

Приемы ладово-мелодического письма в музыке Бетховена делают возможным отображение новых аспектов содержания, имеющих главным образом внеличный характер. Произведением решающего значения здесь следует считать «Героическую» симфонию (1804), именно от нее протягиваются нити к богатому в ладовом отношении позднему творчеству Бетховена.

Вслед за Бетховеном к обновлению классической гармонии средствами натуральных и искусственных ладов обращается Шуберт. Его Неоконченную симфонию (1822) необходимо отметить как произведение, завершающее этот этап развития ладово-мелодического письма на австро-германской музыкальной почве. В Неоконченной симфонии Шуберту удалось сделать очень важный шаг в направлении мелодического генезиса искусственного ладовзвукоряда и через это новаторское достижение впервые столь остро выразить трагическую дилемму «внеличное — личное».

Ощущение драматического конфликта и выражение сферы внеличного в Неоконченной симфонии явно роднит ее с бетховенской музыкой. В частности, тема вступления I части, симво-

лизирующая объективно-внеличное начало, возможно, Судьбу, по смыслу и по лапидарности родственна лейттеме V симфонии Бетховена (натуральный лад, монодия). Однако, реализация конфликта через столкновение этого неизбежного символа с щемяще субъективным образом главной партии — черта иной, романтической эпохи. Лирическое содержание темы-мелодии главной партии выражено средствами полидиатонического мелодического лада. Именно присутствие двух минорных тетракордов от *h* (*ais, h, cis, d*) и от *d* (*cis, d, e, f*) с вводными тонами придает этой теме-мелодии обостренный субъективный отпечаток, почти характер личной исповеди. Вместе с тем, тетракорды эти входят в единую искусственную ладово-мелодическую систему со звукорядом полутон-тон *ais, h, cis, d, e, f* (*fis, h, gis*). Не останавливаясь на других произведениях Шуберта, содержащих яркие находки в ладово-мелодической сфере, отметим, что творчество Бетховена и Шуберта положило начало длительному процессу освоения ладово-мелодических средств в национальных школах. В этом начальном периоде наметились такие важные элементы письма, как «диатонизация» хроматизмов, мелодический генезис искусственных ладов и преодоление нормативов классической гармонии путем развития линейно-мелодических принципов фактуры. В музыке Бетховена и Шуберта мелодические лады проявляются только эпизодически, внутри крупных форм, основанных на принципах классической гармонии. Но даже эти немногочисленные, краткие эпизоды обнаружили новые горизонты в многомерном развитии содержания. Поздние сонаты, квартеты, IX симфония Бетховена и особенно Неоконченная Шуберта показали огромные возможности ладовых средств в выражении сложных современных концепций. Напротив, проблема «архаика — современность» — так же как многообразная сфера национального — осталась почти не затронутой и лишь перспективно намеченной в творчестве венцев.

Разработка национальных элементов, поиски форм, соответствующих внутренней природе мелодических ладов, развитие технических принципов письма и новых аспектов музыкального содержания происходит на следующем этапе эволюции, связанном с деятельностью национальных композиторских школ: польской (Шопен), русской (Глинка), венгерской (ранний Лист), которые, подобно Бетховену и Шуберту, продолжают синтезировать мелодические лады с классической гармонией. Однако внутренняя «жизнь лада» (Асафьев) в музыке композиторов 1830—50-х годов гораздо интенсивнее и по внутренним параметрам отлична от периода 1800—1820-х годов.

Так, в творчестве Шопена происходит значительное концентрирование ладово-мелодических средств, вместе с тем, качественно изменяется само ладообразование, в основном представляющие синтезы натуральных и искусственных форм,



развивается техника многозвучных гетерофонных комплексов вертикально-аккордового типа. Все эти новые тенденции в эволюции ладовости особенно наглядно можно наблюдать на цикле Мазурок (1824—1849).

Группа ладовых приемов в Мазурках воспроизводит бетховенскую технику «диатонизации» хроматических ступеней в мажорных и минорных ладах. Так, например, минор с двумя секундами появляется в мазурке № 8, ор. 7 № 4 (тт. 12—15), мажор с двумя секундами — в мазурке № 1, ор. 6 № 1 (тт. 17—22 партии левой руки). В обоих случаях акцентируется необычная II низкая ступень. Мажор с двумя терциями возникает в 23-м такте мазурки № 14, ор. 24 № 1. Шопен здесь записывает III низкую ступень как II повышенную (в *B-dur cis*), что противоречит нисходящему направлению хроматического движения (как и во II части Квартета ор. 135 Бетховена). При совмещении свойственной Шопену ладопеременности с двутерцовостью (или двусептیمовостью) возникают минорные лады как в тактах 6—8 мазурки № 6, ор. 7 № 2, или в тактах 23—25 мазурки № 12, ор. 17 № 3, в которых общее движение гармоний имеет схему  $t-d-D$ . Формула  $t-d$ , имеющая оттенок плагальности, встречается у Бетховена и у Шуберта. Что же касается двутерцовости, то она встречается в близком к Шопену виде в тактах 57—64 из финала бетховенской сонаты № 24, ор. 78, или в тактах 126—131 из I части квартета ор. 130. При наличии двух кварт у Шопена высокая IV ступень обычно не разрешается в квинту, но акцентируется как самостоятельная ступень. Иногда этот звук уникален по регистру, как, например, в такте 6 мазурки № 5, ор. 7 № 1. Иногда он акцентирован в мотиве рядом с обычной ступенью (такты 5—8 в № 34, ор. 56 № 2, такты 3—4 в № 37, ор. 59 № 2, такты 41—48 в № 3, ор. 6 № 3 или такты 17—20 в № 2, ор. 6 № 2).

Более глубокие изменения звукорядной основы наблюдаются при «скрещении» мажороминора с ладами, имеющими полуторатоновые интервалы. Стилистически отдаленные от европейских натуральных ладов, эти звукоряды вносят в шопеновскую музыку элемент локальной «восточной» выразительности. Смысл такого расширения содержательного аспекта вполне тождествен вариациям из Лондонской симфонии Es-dur Гайдна. Однако Шопен не только ретроспективно воспроизводит мажороминорную «оценку» этих ладов, но в ряде случаев и «переоценку». Теоретическая сторона вопроса связана здесь все с той же «натуральностью» или «искусственностью» происхождения ладов с полуторатоновыми интервалами<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В исследовании А. Горковенко «Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях» (в сб.: Проблемы лада. М., 1972) на обширном материале убедительно доказывается самостоятельность происхождения и структуры этих мелодических ладозвукорядов. Это мнение интересно сопоставить с высказыванием Л. Мазеля о том, что включение «венгерских гамм»

Выше говорилось, что лады с полуторатоновыми интервалами близки в некоторой части к искусственным мелодическим ладам (в частности, к тон-полутоновым). Здесь действительно много общего: неизбежный энгармонизм записи, возможность синтеза с альтерационно-хроматической гармонией и, наконец, мелодический генезис (в одном случае «натуральный», в другом — «искусственный»).

Возвращаясь к мазуркам Шопена, нужно подчеркнуть, что во всех описанных примерах особую роль играют акценты, действующие в направлении «диатонизации» характерных ступеней и звукорядов.

Не останавливаясь на широко известных образцах натуральных ладов (в мазурках № 3, 6, 16, 17, 23, 25, 26, 27, 33, 48 и др.), отметим, что концентрация «ладовости» в мазурках обычно достигается не только рядомположением многообразных приемов ладово-мелодического письма, но и совмещением их в одновременности. Типичный случай — смена ладозвукорядов при общей акцентной ладопеременности (как в мазурке № 19, ор. 30 № 2).

Существенной предпосылкой для концентрации «ладовости» в мазурках выступает миниатюрность формы с ее национально-народными истоками. Шопен не только добивается удивительно целостного выражения национально-характерных черт, но и находит органичную форму слияния индивидуально-личного и объективного начал. При такой структурной основе музыкального языка контрастно-драматургические элементы подчиняются единству лирического высказывания, которое далеко отстоит от объективно-конфликтного мира классической музыкальной драматургии. Шопеновская трактовка выразительных средств аналогична тонкому нюансированию единого настроения в лирической поэзии (такова же, кстати, трактовка мелодических и гармонических средств у Шопена).

Несмотря на то что концентрация ладово-мелодического письма в мазурках определяет самое главное в развитии ладовости 1830—50-х годов (не только у Шопена, но в целом в европейской музыке), она не охватывает все многообразие других национальных и индивидуально-стилистических вариантов, а также некоторые новые явления в тематике и в искусственном ладообразовании этого периода.

Так, музыке Листа 1830—50-х годов свойствен иной, чем у Шопена, «набор» ладов с количественным преимуществом «венгерских гамм» и ангемиотонных диатоник. Музыка Листа

в мажороминорную гармоническую систему обостряет «обычный» гармонический минор путем создания второй увеличенной секунды и второго вводного тона». Хотя речь здесь идет о разных явлениях — о ладах мелодических, с одной стороны, и о технике их синтеза с мажороминорной гармонией, с другой стороны, — в гармониецентрической концепции Мазеля происходит недооценка мелодической специфики этих ладов.



с ее масштабными формами гораздо менее насыщена мелодическими ладами, нежели шопеновские мазурки, но, вместе с тем, это не просто иной по составу ладов, технически «ослабленный» национальный вариант «ладовости», но качественно отличное от Шопена направление.

Листовская трактовка ладовых средств подчеркнута драматургична. Объективно-просветленным ангемитонным ладам Лист противопоставляет сферу «искусственных» ладов с их напряженной, субъективно окрашенной интонацией. Такое конфликтное противопоставление (вероятно, идущее от шубертовской Неоконченной симфонии) стало возможно только благодаря дальнейшему развитию техники «искусственных» ладов.

Если в «Поэтических и религиозных гармониях» (1834) «гармонически» трактованный тон-полутоновый звукоряд занимает всего 4 начальных такта, без претензии на самостоятельную драматургическую роль, то в разработке Концерта Es-dur (1849) встречаются целые области, гармонически окрашенные тон-полутоновостью (такты 7—14 в литере «G», 15—29 такты в «H» и далее разработка основной темы). Однако здесь еще не достигнута индивидуализация ладово-тематического комплекса.

Принципиальным завоеванием Листа в драматургической трактовке ладовых средств оказались его масштабные концепции начала 1850-х годов — «Фауст-симфония» (1854) и Соната h-moll (1852).

Субъективно окрашенная сфера интонаций «Фауст-симфонии» концентрируется в двух драматургически выделенных «искусственно»-ладовых темах. Первый, мелодически показанный лад (вступительная тема) построен на основе принципа равноинтервальности (секвентносмещаемые увеличенные трезвучия), охватывающей все 12 тонов. Здесь можно видеть связь с бетховенскими равноинтервальными (квартовыми) ладами и с его собственной (листовской) искусственной квинтовой диатоникой из вступления к Мефисто-вальсу (семизвучие *cis, fis, h, e, a, d, g*). Качественно новое явление в теме «Фауст-симфонии» — полное исчерпание 12-тоновости. Второй драматургически выделенный искусственный лад (цифра 50 из III части Симфонии) — гармонически трактованный тон-полутоновый звукоряд. Наконец, конфликтное противопоставление миру субъективности представляет собой героическая тема *Grandioso* из цифры 15 I части — устойчивый гармонизованный ангемитонный лад. Все три лада так или иначе подчинены гармонии (мелодически развернутые увеличенные трезвучия в первой теме, прямая гармонизация в двух остальных).

В главной партии Сонаты h-moll драматургически заостренная героическая унисонная тема (мелодический тон-полутоновый лад) противопоставлена и фригийской теме вступления, и мефистофелевски скерцозному мотиву главной партии.

Такой «драматургический» подход к мелодическим ладам (в противовес «поэтическому», шопеновскому) в сильнейшей степени способствовал осознанию структурной и интонационной самостоятельности «искусственных» ладов<sup>1</sup>.

Своеобразно развиваются искусственные лады в музыке Глинки, который не только открыл мелодический генезис целотонного ладозвукоряда<sup>2</sup> (сцена похищения из I д. оперы «Руслан и Людмила», хоровая сцена № 21 из III д.), но и придал «искусственным» ладам смысл фантастических вневличных сил (целотонность «гаммы Черномора», тон-полутоновость «мотива Нанны»). В такой трактовке «искусственных» ладов ощущается классически-объективная основа мировоззрения Глинки в противовес романтической, личностной окраске листовских концепций.

Другой не менее важный аспект развертывания мелодических ладов у Глинки — ориентация на линейность. Если Шопен и особенно Лист в сильнейшей степени тяготеют к гармонии (это недвусмысленно проглядывает в аккордово-гармоническом происхождении гетерофонных многозвучий Листа и Шопена в отличие от Бетховена), то Глинка явно стремится к мелодически-линейному письму. Прогресс в развитии линейности можно наблюдать, начиная с эпилога «Ивана Сусанина» (в № 26) до «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» (1851). Линейно-мелодическое развертывание ладов у Глинки не частный нюанс, но начало целого направления, активно развивающегося в следующем периоде эволюции.

Глинка одним из первых начинает использовать несимметричные размеры, предвосхищая развитие метрической переменности в русской музыке 1860—80-х годов (таковы ионийские ладопеременные  $5/4$ -е хоры: «Свадебный хор» из III д. «Ивана

<sup>1</sup> Лист не оставил без внимания и шопеновский смешанный тип ладообразования, но применил его в сфере ладов с полутонными интервалами. Так, двойственной интонационной природой отмечена вступительная тема 2-й Венгерской рапсодии или кода 7-й Рапсодии (ладово-интонационный синтез на основе «венгерской гаммы» и тон-полутонового звукоряда). Есть известные трудности в распознавании тон-полутонового тетрахорда, интонационно сходного с минорным тетрахордом (VII высокая, I, II, III низкая). Так, например, Б. Асафьев в I-й части книги «Музыкальная форма как процесс» (1930) счел тему фуги *cis-moll* из I тома ХТК Баха минорной, хотя принципиально неразрешаемая VII высокая ступень указывает на иную, «искусственно»-ладовую природу этой темы (тон-полутон *his — cis — dis — e*). К числу гармонических признаков тон-полутонового ладозвукоряда следует отнести двутерцовую аккордику, не свойственную мажороминорной гармонии (таковы, например, указанные выше темы из 2-й и 7-й Рапсодии Листа).

<sup>2</sup> В сцене похищения из I д. «Руслана и Людмилы» целотонный ладозвукоряд явно образуется из ниспадающего от квинты фригийского тетрахорда. В общую инерцию целотонного движения включены затем VII и VI высокие ступени, «хроматические» по отношению к фригийскому ладу, но «диатонические» в пределах собственно-целотонности (этот пример выявляет противоречивость определения искусственных ладов, даваемого Ю. Коном).



Сусанина», «Лель таинственный» из I д. «Руслана и Людмилы», хоровая вставка «Не тужи, дитя родимое» из этого же действия).

Наивысшим достижением Глинки в концентрировании ладово-мелодических принципов являются его вариационные формы на основе «сопрано остинато». В этом же направлении развивалась также мысль Шопена («Колыбельная») и Листа («Пляска смерти»), однако Глинка открывает большие возможности для создания самостоятельной завершенной формы на основе ладово-мелодических принципов.

К описываемому периоду относится также раскрытие новых аспектов содержания. Такова, например, «программная» ладовая архаика в IV и V частях «Фантастической симфонии» Берлиоза (1830). Совершенно другой, «экзотический» ракурс имеют первые опыты Ф. Давида в освоении арабских ладов с ритмифонирующими линиями: в «Минаретах» (1835), Оде-симфонии «Пустыня» (1844). Композитор, не покидая обычных мажорных и минорных звукорядов, ищет технические решения фактурно-ритмического характера, имитирующие некоторые специфические черты музыки арабского Востока. В «Вечерних грезах» из «Пустыни» (в рамках абсолютно чистого до мажора) имитируется ритмоинтонационная структура арабской музыки: в мелодии в диапазоне кварты варьируются диатонические октавы, в сопровождении — полутактовая ритмоформула октавно-квинтового тонического остинато. Любопытно, что крайняя неразвитость мелодико-гармонического комплекса здесь в какой-то мере компенсируется чисто фоническим приемом — дублировкой мелодической линии терциями и октавами. В этом аскетически примитивном образце нащупывается комплекс оформления, в развитом виде представленный, например, в таком совершенном произведении, как «Болеро» Равеля. 1830—50-е годы не только дали блестящую художественную реализацию идеи синтеза мелодических ладов с классической гармонией, заложенную еще в творчестве Гайдна — Бетховена — Шуберта, но и наметили выход за рамки этой идеи через линейный тип развертывания мелодических ладов (Глинка), автономию «искусственных» ладов (Лист, Глинка), поиск новых фактурно-ритмических решений на пути освоения несимметричной акцентности и метрики через имитацию восточной музыки (Шопен, Глинка, Давид). Раскрытие этих новых возможностей (а порой и заострение скрытых противоречий) происходит на следующем этапе эволюции, подготавливающим появление Дебюсси.

Импульсы, вызвавшие к жизни национальные композиторские школы первой половины XIX века, еще далеко не исчерпали себя и во второй половине столетия. Но теперь, наряду

с качественным развитием выразительных средств, начинает увеличиваться число сочинений, применяющих уже достигнутый уровень «ладового» письма. В таких стилях решаются необходимые для своего времени задачи, но эти задачи располагаются в ином ряду, нежели языково-логические проблемы. В связи с этим здесь не рассматривается творчество некоторых крупных композиторов второй половины XIX века, применявших мелодические лады так, как они применялись в прошедшем полувековье. Сюда следует отнести Верди, Моношюко, Брамса, Сметану, Балакирева, Серова, Делиба, Бизе, Массне, Педреля, Дворжака, Чайковского, Римского-Корсакова, Лало, Франка, Пуччини, Альбениса, Гранадоса, Глазунова, В. д'Энди и др.

Основная музыкально-логическая проблема для «ладовой» ветви европейской музыки в период, предшествовавший Дебюсси, состояла в охвате 12-тоновости средствами ладово-мелодического письма (альтерационно-хроматическая гармония уже достигла этого в музыке Вагнера). Эту проблему пытаются решить два композитора: Мусоргский и Лист (позднее творчество).

Мелодицентризм, народность и ладовость музыки Мусоргского давно отмечены как взаимосвязанные стороны, однако целостная теоретическая картина его стиля еще далека от полной ясности (в какой-то мере это связано с недооценкой роли искусственного ладообразования и ладово-мелодической техники вообще).

Существует взгляд на ладотональную структуру музыки Мусоргского в целом как на «хроматическую тональность». Так, например, В. Беляев в статье «„Борис Годунов“ Мусоргского» (1930) противопоставляет «новую хроматическую тональность» Мусоргского, основанную на 12-полутоновой гамме, обычной мажороминорной тональности и гармонии, основанной на диатонических звукорядах<sup>1</sup>. Такая односторонняя постановка вопроса упускает из вида то, что музыкальный язык Мусоргского включает в себя принципиально различные ладовые средства — от чисто натурального диатонизма до «искусственных» ладообразований, причем хроматизированный мажороминорный тип ладотональности также играет здесь определенную роль. Очевидно, к музыке Мусоргского необходим более разносторонний подход, учитывающий как многообразие элементов, так и характер связи между этими элементами.

В качестве образца зрелого музыкального языка Мусоргского укажем на сцену доноса Шакловитого из 2-й сцены I действия оперы «Хованщина». После диатонического ладоперменного хора «Жила кума» идет 13-тактный эпизод с текстом

<sup>1</sup> Беляев В. «Борис Годунов» Мусоргского. — В сб.: Мусоргский: Борис Годунов. Статьи и исследования. М., 1930.



Шакловитого «А там мутить по всей Руси великой», построенный на основе звукоряда тон-полутона *e, fis, g, a, ais, c, cis, dis* в четырехголосном сложении, причем в тактах 1—5 происходит мелодическое связывание этого мелодико-гармонического комплекса с *e-moll* через малосекундовый ход *ais-h*. В тактах 6—9 таким же образом устанавливается связь с *g-moll* в такте 12 с *h-moll*. В тактах 13—14 происходит движение гармонии через *DD* и *D* в *a-moll* ( $\frac{2}{4}$ -ной такт). Следующие далее 27 тактов *Allegro moderato* обнаруживают последовательность трех трехголосных пятитактов на органном *E* (первый пятитакт — мелодический минор *a*, второй и третий имеют в основе тетракорды гаммы тон-полутона) и далее — эолийского лада *a* в четырехголосии. Следующий за этим четырехтакт фригийского лада *cis* в четырехголосии сменяется трехголосным восьмитактом эолийского *a*. Новый эпизод *Moderato* после двухголосного четырехтакта с эолийским ладом *a* и четырехтакта с прерванным кадансом (8-й такт построения) содержит чрезвычайно интересный пятиголосный четырехтакт на словах «Не люди — звери, сущие звери!», построенный на основе звукоряда тон-полутона *a, h, c, d, dis, f, fis, gis* с движением в *E-dur* (доминанта *a*) путем мелодического малосекундового хода *dis — e*. За четырехтактом, построенным на тон-полутоновых тетракордах, следует девятитакт с направлением гармонии в основной тонический аккорд *C-dur* (все — в четырехголосии). Весьма показательно сравнение тактов 2—4 и 7—9. Если в первом случае имеет место обычное хроматическое обострение септаккорда II ступени *C-dur*, то во втором случае происходит обратная дехроматизация секстаккорда IV ступени, указывающая на внутреннее мелодическое движение в звукоряде тон-полутона.

Следует отметить, что все основные тональные центры этой картины *E, G, A, cis, C* входят в основной звукоряд тон-полутона.

По концентрации мелодических ладов описанный фрагмент соизмерим с шопеновскими мазурками, но в отличие от последних ладовые смены объединяются в целое не на основе функционально-гармонических связей, а на основе мелодических связей «искусственного» тон-полутонового мелодического лада. Благодаря такой структурной основе музыкальный язык в зрелых произведениях Мусоргского следует определить не как «хроматическую тональность» (что более подходит к музыке неоромантиков), а как синтетическую полиладовую систему на основе многотонового «искусственного» лада<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Возникновение этой системы относится ко времени работы Мусоргского над циклом «Детская» и оперой «Борис Годунов» (около 1867 г.). Зрелые произведения Мусоргского — такие, как «Хованщина», «Картинки с выставки», «Песни и пляски смерти», — обнаруживают предельное для XIX в. развитие и концентрацию «ладовости» в рамках описанной синтетической полиладовой системы.

Компонентами этой системы служат натуральные мелодические лады (часто в линейной фактуре), искусственные многотоновые лады (особенно тон-полутоновый или система увеличенных трезвучий, напоминающая вступление к «Фауст-симфонии»). Мажороминорные кадансовые обороты осуществляют крупный синтаксический план в музыкальной форме. В целом, новое соотношение функционально-гармонических и мелодических ладовых элементов в полиладовой системе Мусоргского заставляет слышать функциональные гармонии и обороты в новом качестве: более «красочно», нежели «функционально-логически» (поскольку роль сквозной функционально-логической основы здесь выполняют «искусственные» лады).

В отличие от композиторов «ладового» направления предыдущего периода Мусоргский ориентируется не на инструментальные, а на вокальные формы в их русском интонационно-ритмическом национальном «варианте». Это придает музыке Мусоргского дотоле небывалую интонационно-ритмическую характерность и вместе с тем вуалирует свойственную ей универсальность внутренней логики. Ладово-мелодическое письмо обладает универсально-логическим смыслом только в своей сугубо мелодической сущности, в то время как приемы развертывания ладов чрезвычайно многообразны и специфичны. Применительно к музыке Мусоргского это проявляется и в вокальности форм, и в его типично линейно-мелодической фактуре (глинчинская традиция!), и в метроритмике, в которой «ярко выражена направленность к нерегулярности в целом и в частных приемах (смешанные и переменные размеры, неквадратность, неравенство длины мотивов и фраз)»<sup>1</sup>. Эту стилистическую картину следует дополнить такой важной характеристикой письма, как структура вертикали, которая у Мусоргского традиционно-терцовая (в этом проглядывает связь Мусоргского с XIX веком в целом). Все эти особенности стиля придают музыке Мусоргского неповторимо индивидуальный и столь же ярко национальный характер, замыкающий в себе его новаторскую музыкальную логику, сущность которой в какой-то мере удалось в прошлом веке разглядеть лишь Дебюсси.

Лист в своем позднем творчестве (1870—80-е годы), подобно Мусоргскому, стремится полностью перейти на «ладовое» письмо, развить «искусственное» ладообразование, но в отличие от Мусоргского сосредоточивает свои усилия не в вокально-театральных жанрах, а в фортепианной миниатюре. Новые устремления Листа отчетливо видны на примере его изменившейся техники гетерофонирующих многозвучий. Гетерофонные комплексы на основе разросшейся гармонической вертикали, свойственные произведениям Листа 1840—50-х годов, уступили

<sup>1</sup> Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971, с. 228.



место гетерофонии бетховенского типа. Избираемые звукоряды отличаются друг от друга по структуре, но в целом уход от гармонической функциональности достигается не полигармоническим смешением функций, а гетерофонным взаимодействием двух или трех линий. Таково «бестональное» начало «Ангелос» из III года Странствий (1874), большие разделы в № 6 и 9 из «Рождественской елки» (1874—1876). Наиболее смелое по техническому решению — кода *Andante quasi* в последней пьесе — гетерофонирование на основе бестерцового ладозвукоряда *as, b, des, es (e), f, ges* (нетрудно видеть, что 10-тактовый плагальный каданс с терцовым *c* сразу вносит в этот звукоряд традиционно-гармоническое начало).

Линейность в сфере иных видов развертывания ладов создает совершенно противоположные по смыслу явления. Если монодийно изложенные натуральные ладовые мелодии приобретают примитивно архаичный характер (протяженные начальные разделы в № 4, 7, 12 из «Рождественской елки», «Колыбельной песни» (1881), тема *Allegro* из «Печальной степи» (1885), то линейность в пьесах с «искусственным» ладообразованием, наоборот, создает ощущение интонационной новизны и современности (что, несомненно, связано с более полным охватом 12-тоновости). Именно здесь Лист и достигает наиболее радикальных результатов.

Конструктивной основой многих таких пьес служит какой-либо искусственный ладозвукоряд. Например, в «Серых облаках», в теме *doloroso* из «Траурного марша» (1885), в «Траурной гондоле I» (1882) конструктивная основа — искусственный лад из увеличенных трезвучий; в «Чардаше смерти» (1881—1882), в начале «Телеки» (из «Портретов»), «Навязчивом чардаше» (1884) опорный — тон-полутоновый лад. В последней пьесе связи между всеми звукорядами и гармониями осуществляются через опорный ладозвукоряд с помощью малосекундовых мелодических ходов (что напоминает полиладовую систему Мусоргского).

Поздние фортепианные произведения Листа представляют очень ограниченный вариант полиладовости с крайне однообразным, мрачным эмоциональным колоритом, вызванным монотонией звукорядно-ладовой основы и ритмики. Листу не удалось создать широкую, внутренне многообразную полиладовую систему, соизмеримую с полиладовостью Мусоргского, но он так же, как и Мусоргский, сумел переосмыслить 12-тоновость с точки зрения ладово-мелодической логики. Это тем более симптоматично, что Лист в противовес Мусоргскому — наследник европейской инструментальной традиции, представлявшей в XVIII—XIX веке наиболее универсальные закономерности формообразования.

Наряду с центральными (по логической значимости) явлениями — музыкой Мусоргского и позднего Листа — в период

1860—90 годов продолжают формироваться новые комбинации ладово-мелодического письма. Здесь можно также упомянуть сверхоктавную структуру мелодического лада в музыке Бизе (романс Надира из оперы «Искатели жемчуга», Гадание Кармен из III д. оперы «Кармен»).

В русской музыке этого периода примечательна фигура Бородин, буквально по стопам Мусоргского применявшего малосекундовые связи «искусственного» ладозвукоряда с натуральными ладами<sup>1</sup>. Бородин также одним из первых начинает использовать фонизм большой секунды, широко применяет диссонирующую кварто-квинтовую аккордику, ломающую нормы терцовой вертикали.

Столь же необходимый дополняющий нюанс вносит музыка Грига с ее норвежскими народными ладами. В творчестве Грига поражает концентрация «ладовости», приближающаяся в вокальных и фортепианных миниатюрах к шопеновским мазуркам (при большем жанровом разнообразии). Наиболее радикальный ладовый прием в музыке Грига — гетерофония в «Колокольном звоне» из «Лирических пьес» (ор. 54, 1891). Обычный аналитический подход обнаруживает здесь линейность: в басу последовательная смена четырех остинатных кварто-квинтовых комплексов, в верхней линии — различные диатонические комплексы (кварто-квинтовые с внедренными тонами, секундовый, терцовый, смешанные). Вместе с тем, эта фактура рассматривается и как функциональная гармония<sup>2</sup>. Нельзя здесь исключить и тембровую сторону, поскольку параллельные трезвучия и квинты дают специфические тембровые эффекты. В целом, это — гетерофонный комплекс со смешением черт вертикально-гармонического многозвучия и линейности.

Остановимся также на заострении «восточно-западной» проблематики в творчестве Сен-Санса. Восточная ладовая сфера интересовала этого композитора на протяжении всего творческого пути и представлена в его музыке очень разнообразно. Сен-Санс пытается продолжить начинания Ф. Давида в имитировании арабских ладов с ритмо-фонирующими линиями. Таковы, например: тема «Мавританской рапсодии» с ритмо-остинатной квартой у литавр из «Алжирской сюиты» (1879), остинатная фонирующая тоника, сопровождающая мелодию с полуратоновым интервалом в начале «Африки» (1880), ритмически более характерные темы с использованием ударных инструментов в «Арабском каприччио» (1894), вступление и

<sup>1</sup> Отечественная литература отмечает натуральную ладовость как признак стиля Бородин. Специальное теоретическое исследование по теме «Натуральные лады в музыке А. П. Бородина» выполнено Л. Шабалиной (см. сб.: Научно-методические записки. Свердловск, 1973, с. 98—136), но сфера «искусственного» ладообразования и связанные с нею проблемы до сих пор не исследованы.

<sup>2</sup> См.: Левашова О. Э. Григ. М., 1962, с. 595.



пентатонная тема из II части фортепианного Концерта № 5 (1895) и мн. др. Во всех этих темах Сен-Санс доводит имитацию подлинника до предела, достижимого интонационными и оркестровыми средствами XIX века. Совершенно ясна условность и примитивизм такого рода имитации, но, вместе с тем, в ней зафиксирована важная особенность подлинника — фонированный, сонористический, а не гармонический смысл дополняющей мелодию второго оstinатного голоса и его чисто ритмическое качество. В этом можно видеть один из путей построения ладового многоголосия без подчинения гармоническому фактору. Кроме этого чисто внутреннего языкового аспекта, идея восточно-западного «синтеза» представлена в творчестве Сен-Санса и в более крупном масштабе. Если Мусоргский и поздний Лист (с одной стороны), Брамс, Франк, Бизе, Бородин, Григ, Римский-Корсаков и многие другие (с противоположной стороны) пытаются создать стилистически единый музыкальный язык на основе того или иного объединения мелодических ладов и функциональной гармонии, то Сен-Санс обособляет эти сферы. Музыка Сен-Санса всегда оставляет впечатление «инкрустации» мажороминорной основы ладово-мелодическими фрагментами, и именно в таком качестве необходимость технически иного подхода к ладовости и теме Востока становится очевидной. Этот момент в полной мере был правильно оценен и осмыслен в начале XX века в музыке Дебюсси.

Основное, «логическое» направление эволюции «ладового» письма 1860—80-х годов привело к созданию первых полиладовых систем в музыке Мусоргского и позднего Листа, объединяющих в новом качестве ведущие тенденции предшествующего этапа эволюции (концентрация «ладовости» и развитие техники искусственных ладозвукорядов). Достигнутая здесь новизна музыкальной логики заключается в том, что функциональная гармония из главного, всеобщего начала, организующего музыкальную ткань, превращается в один из многих элементов более сложной системы. Различные высотные положения диатонических ладов связываются между собой не модуляционными переходами, а мелодическими связями многотонового искусственного мелодического лада, благодаря чему и осуществляется «перераспределение» 12-тоновости внутри полиладовой системы.

Несмотря на это принципиальное достижение, проблема создания чисто ладово-мелодического письма разрешена Мусоргским и Листом не до конца. Дело здесь даже не в том, что в этих полиладовых системах функционально-гармонический элемент частично сохраняет за собой синтаксическую роль. Более существенная причина скрыта в специфически-индивидуальных стилевых чертах музыки Мусоргского и Листа, в недостаточно универсальной форме утверждения новых принципов письма. Решить до конца эту задачу, вскрыть универсальные основы ладовой, мелодической техники, создать полиладовую сис-

тему нового типа выпало на долю Дебюсси. Он же сделал еще один шаг на пути синтеза типов музыкального мышления, присущих восточной и западной культурам.

«Ладовое» направление в европейской музыке не ограничивается рамками XIX века, но получает развитие и в XX столетии. При этом новая социально-историческая эпоха и выдвигаемые ею эстетические идеалы накладывают глубокий отпечаток на характер эволюционного процесса и конкретные виды ладовой организации. Как уже отмечалось выше, для XIX века в целом характерна «кристаллизация» форм музыкального мышления, диатонизм как принципиальная их основа.

Рассмотренная нами эволюция «ладового» направления развивается в XIX веке на протяжении трех периодов. Важнейшим достижением первого из них (1800—1820-е гг.) явилось стремление к «диатонизации» хроматических звуков и мелодическому генезису «искусственных» ладов на этой основе. Сопутствующим в этом процессе оказалось новое понимание диссонанса. Главное во втором периоде (1830—50-е гг.) — концентрация «ладовости» и развитие ее специфического многообразия в синтезе с классической гармонией: от натуральных диатоник и ладов с полуратоновыми интервалами до имитаций арабских ладов с ритмофонированными линиями и «искусственных» ладов в их автономно-выразительном и конструктивном смысле. Наконец, в третьем периоде эволюции (1860—90-е гг.) происходит переосмысление соотношения между функционально-гармонической и ладово-мелодической основой письма в рамках 12-тоновости, выразившееся в создании первых синтетических полиладовых систем на основе мелодических связей «искусственных» ладов. Параллельно и в контакте с этим развитием логики происходит расширение «ладового» направления в музыке национальных школ второй половины XIX века.

Перед тем как обратиться к более широкой оценке описанной эволюции «ладового» направления, отметим, что вся эта историческая картина выявлена с помощью традиционного теоретического аппарата. Кстати, таким же методом при анализе исторического процесса пользовался и Б. Асафьев. Может возникнуть естественный вопрос: не является ли нарисованная здесь панорама развития европейской музыки результатом вкусового предпочтения? Действительно, важнейшие «искусственные» мелодические лады имеют своих звукорядных «двойников» в мажороминорной гармонической системе; таковы, например, аккордовые структуры, составленные только из больших терций (целотоновость), или только из малых терций (тон-полутоновость). Невозможно с абсолютной уверенностью утверждать, что тон-полутоновые обороты являются исключительно принадлежностью мелодического «искусственного», а не минорного



лада или натурального лада с полуторатоновыми интервалами. К сожалению, даже самые точные методы современной музыкальной теории не могут дать строго определенный ответ на этот вопрос. Но то, что невозможно проанализировать, находясь в пределах внутренних, логических проблем музыковедения, становится доступным для оценки при выходе к социально-исторической проблематике. Именно в этом состоит принципиальная новизна и перспективность асафьевской методологии, получившей блистательное развитие в трудах советских ученых.

Зарождение и развитие национальных композиторских школ XIX века происходило в исторический период, когда основополагающей системой европейского музыкального мышления стала классическая гармония со всей строгостью ее принципов, не несущих в себе каких-либо узконациональных черт. Вместе с тем, формы оперной, симфонической, камерной музыки, сложившиеся на основе классической гармонии, служили образцами, которым следовали нарождавшиеся национальные композиторские школы. Естественным способом придания этим формам национального характера явилось использование народных мелодий и ритмов, которые не просто подчиняются классической гармонии, но несут в себе конструктивные принципы, совершенно ей не свойственные, ибо это не гармоническая, а ладомелодическая логика. Развитие национального самосознания европейских народов в сфере культуры, вызванное социально-историческими условиями в Европе XIX века, явилось причиной активной разработки принципов музыкального мышления, наиболее соответствующих выявлению национально-характерных черт. Этого требовал социальный заказ и соответствующий эстетический идеал эпохи.

Проведенное здесь исследование показывает, что анализ музыкально-исторического процесса должен опираться на социально-исторические категории. Это позволяет более четко представить внутреннее существо развития музыкальной логики и создает необходимые предпосылки для обоснованной постановки собственно теоретических проблем.

*Р. Лаул*

#### ИЗМЕНЕНИЕ ЛОГИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ МОТИВА В ПРОЦЕССЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Многие исследования последнего времени показывают, что динамика и эффективность каждого «хода» композиторской мысли, воплощенной в музыкальном произведении, в значительной мере зависят от функции того или иного элемента в музыкальной структуре. Функция, «роль» элемента, структура его логической связи с контекстом часто не менее активно воздействует на процесс формообразования (и на процесс восприя-

тия), чем сама непосредственная характерность этого элемента, его выразительная природа; таким образом, сама функция приобретает выразительное значение.

Сегодня уже не подлежит сомнению, что функциональные связи элементов действуют и влияют на динамику формы не только в сфере ладогармонических отношений, но и в любых других планах музыкального развития. Во многих направлениях такое влияние уже достаточно изучено, но в связи с тем, что процесс формообразования многогранен, еще долго объектами анализа будут оставаться малоизученные уровни проявления функциональной динамики.

Функции тематического материала и динамика их изменений уже привлекали к себе внимание исследователей. Ю. Тюлин дифференцирует тематический материал согласно его функциям следующим образом: 1) основной (экспозиционный.— *Р. Л.*), 2) подготавливающий, 3) завершающий<sup>1</sup>. Это общие логические функции музыкальной темы, и приведенная их классификация в целом перекликается со схемой общих логических функций развития, приведенных в таблице «Система функций» в работе В. Бобровского: вступление, изложение мысли (импульс — *l*), развитие мысли, переход (движение — *m*), заключение (завершение — *t*)<sup>2</sup>. По-видимому, можно говорить о том, что в случае, когда какая-либо функция развития представлена темой, функция этой темы определяется функцией данного развития<sup>3</sup>.

Вполне естественно, что первоначальная функция какой-нибудь темы в процессе развития может изменяться, и в таких изменениях заключен один из факторов развития. Такое, к примеру, происходит в монотематических композициях, когда одна и та же тема лежит в основе двух или более разделов с разными формообразующими функциями, подвергаясь при этом, естественно, некоторым преобразованиям.

Но функциональная дифференциация (и вместе с тем функциональные сдвиги) возможна не только на уровне целой темы, ее можно обнаружить и на внутритематическом уровне, уровне составных элементов темы — мотивов<sup>4</sup>. Исследование функ-

<sup>1</sup> Музыкальная форма/Под общей редакцией Ю. Н. Тюлина. М., 1965, с. 29.

<sup>2</sup> Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970, с. 22.

<sup>3</sup> Поэтому круг тематических функций (по Тюлину), возможно, должен быть расширен еще одной функцией — «развитие мысли», представленной в промежуточных темах связующих частей и в эпизодических темах разработок сонатной формы. Темы эти по своему «поведению» существенно отличаются от основных, подготавливающих и заключительных тем.

<sup>4</sup> В данной статье мы опираемся на определение мотива, приведенное Ю. Тюлиным в книге «Музыкальная форма»: «Мотив надо понимать как выразительный элемент темы... а не как метрически структурную единицу ее построения». Мотив, таким образом, рассматривается Тюлиным как то, что «представляет тему» в развитии, такой интонационно ритмический оборот, по которому (в отличие от возможных в теме более нейтральных оборотов) «узконаправляется тема при всех ее преобразованиях в дальнейшем развитии» (с. 38—39).



циональных отношений и сдвигов на этом до сих пор малоизученном уровне, и является темой настоящей статьи.

Совершенно очевидно, что первоначальное тематическое построение, состоящее из нескольких разных мотивов, а также, возможно, из подчиненных, менее индивидуализированных ритмоинтонационных оборотов, определяет и дифференцирует первоначальные логические функции всех своих составляющих элементов. Круг этих функций опять же включает в себя весь круг общих логических функций развития, представленного здесь на внутритематическом уровне. Следовательно, существуют мотивы с разными первоначальными логическими функциями: со вступительной, экспонирующей (основной), развивающей и заключительной.

Так, например, в полимотивной структуре исходного тематического построения главной партии Первой симфонии Бетховена достаточно четко дифференцируются логические функции всех составляющих его четырех мотивов: мотив «а» — вступительный, мотив «b» — основной («изложение мысли»), мотив «с» — развивающий (из разновидности «переход»), наконец, мотив «d» — завершающий, индивидуализированный своим гармоническим оборотом (отклонение во II ступень):

1 Allegro con brio

По Ю. Тюлину, «под процессом развития следует понимать все то, что происходит с музыкальным материалом в композиции целого»<sup>1</sup>. «Вскрывать в произведении процесс развития — это значит проследить постоянно изменяющуюся „судьбу“ музыкального материала (прежде всего, тематического)»<sup>2</sup>.

«Судьба» мотива в процессе развития может заключаться в изменениях его интервалики, гармонизации, скорости (увеличение или уменьшение), а также в других хорошо известных и давно замеченных изменениях.

Но «судьба» мотива может заключаться и в изменении его логической, смысловой функции.

<sup>1</sup> Музыкальная форма, с. 10.

<sup>2</sup> То же.

Хотя процесс разработочного развития в целом обладает слитностью и непрерывностью, он в то же время часто распадается на ряд достаточно автономных и относительно завершённых построений. Если такие построения обладают полимотивной структурой, в них может наблюдаться такая же функциональная дифференциация тематических мотивов, какая имеет место в первоначальных тематических построениях. В большинстве случаев логическая функция мотива в разработочном построении совпадает с его «ролью», «позицией» в исходной тематической структуре, как, например, в следующем фрагменте из разработки I части той же I симфонии Бетховена:

2 Allegro con brio

Здесь мотивы главной партии выступают в своих прежних функциях: мотив «b» — основной, мотив «d» (представленный характерным отклонением во II ступень) — завершающий. Развивающий синкопированный мотив «е», заимствованный из побочной темы, также выступает в роли, которая уже была ему поручена в этой теме.

Итак, позиция, занимаемая мотивом в исходном тематическом построении, прочно закрепляется за ним в качестве его основной и обычно единственной смысловой функции в процессе дальнейшего развития. Но в некоторых случаях эта функция изменяется, и ввиду того, что при этом преодолевается мощная инерция, установленная первоначальным значением мотива, все подобные сдвиги чрезвычайно динамичны. Они обладают особой, хотя и не броской выразительностью: знакомый мотив вдруг произносится иначе, с новой логической интонацией, которая ярко раскрывает его смысловую многозначность. Разумеется, что новый логический акцент мотива<sup>1</sup> обуславливает отдельные варианты изменения в его структуре. Однако в случаях, которые нас интересуют, это происходит при большой степени сохранности мотивного инварианта, иначе рассматриваемые явления приобрели бы иную специфику.

<sup>1</sup> Смещение логического акцента мотива является следствием изменения его логической функции. Таким образом, то и другое характеризует один и тот же сдвиг в тематическом развитии. Поэтому в дальнейшем для определения этого сдвига будут на равных правах привлечены термины «изменение логической функции» и «смещение логического акцента» мотива.



Необычайно богата функциональными сдвигами на исследуемом уровне I часть III симфонии Брамса, где многократные изменения логической функции-мотива эпиграфа  $f - as - f^2$  образуют стройную систему. Его первоначальная логическая функция, определенная его появлением в первых тактах симфонии, — «вступление» (с точки зрения формы, он представляет собой лаконичную вступительную часть к периоду главной партии):

3 Allegro con brio

Но в дальнейшем он осуществляет еще четыре (кроме первоначальной) разные логические функции, то есть фактически все возможные.

(1) В разворачивании главной темы (тт. 7—10) у труб и валторн чрезвычайно эффектно вступают контрапунктирующие реплики, основанные на мотиве-эпиграфе, они сильно динамизируют и без того напористый поток музыки:

4 [Allegro con brio]

Неотразимое воздействие этих реплик объясняется не только внешними факторами выразительности (тембр меди, сам факт поручения меди броского мелодического рисунка и, наконец, тематическое содержание этого рисунка), но и внутренними. К последним в первую очередь относится новая смысловая интонация мотива-эпиграфа: он теперь не «предваряет», а «развивает», «продолжает» — как отчетливо слышимый подголосок темы, он согласует свою смысловую функцию с той внутритематической функцией, которая выполняется в момент его звучания основной мелодией главной темы.

(2) В связующей части мотив-эпиграф дважды встречается на грани построений (тт. 18—22, 26—30), второй раз его окончание попадает на начало вводной части побочной партии. Теперь он также не «предваряет», и не столько «развивает», сколько

«соединяет» одно с другим, образуя «переход» (одна из разновидностей функции «развитие»). Новая роль мотива обусловила и очень выразительное изменение его гармонической структуры: первый и третий звук мотива уже не покоятся на одной и той же гармонии, возвратный ход сменился заметным сдвигом ( $I_6 - V_7/VI_H - VI_H$ ):

5 [Allegro con brio]

(3) В следующем фрагменте — развитие побочной партии (тт. 47—50) — мотив-эпиграф занимает «позицию» в конце построения, отделенного от следующего генеральной паузой. Теперь он уже — «завершающий»<sup>1</sup>:

6 [Allegro con brio]

<sup>1</sup> Завершенность здесь, естественно, весьма относительна, носит временный характер.



Отметим, что подобное стремительное функциональное развитие, совершающееся буквально на первых же страницах партитуры, — уже явление достаточно редкое.

(4) В эпизоде из разработки, начинающемся с соло валторны (Es-dur), заключена кульминация всего предшествующего интенсивного функционального развития мотива-эпиграфа:

7 [Allegro con brio]

Здесь происходит последнее и наиболее принципиальное изменение логической функции мотива. Если раньше его функция так или иначе носила подчиненный характер: он «предварял», «развивал» или «завершал» что-то, «связывал» что-то с чем-то, то теперь он завоевывает полную самостоятельность, теперь в нем самом воплощена основная функция «изложения мысли». Изменение логической функции мотива опять-таки выразительно подчеркнуто структурным изменением его: он впервые завершается половинным кадансом, впервые «допеваётся». Эмоциональное воздействие происшедшей перемены усиливается тем, что несколько угловатая мелодическая формула (интонационный ход мотива-эпиграфа в сущности пассивно образуется как верхний голос весьма экстравагантного гармонического обо-

рота — разрешения II  $2^{+3}$  в I через соседние устои) «одушевляется» и перерастает в мелодию непосредственно эмоционального типа<sup>1</sup>.

Рассмотренная линия развития, заключающаяся в планомерных перестановках логических акцентов мотивов, представляет собой существенный и исключительный момент формообразования в I части III симфонии Брамса. Редко можно наблюдать

<sup>1</sup> Близость мотива-эпиграфа к воплощению основной внутритематической функции наметилась уже в первых тактах главной темы, где он образовал бас основного мотива темы. Так как внутритематические функции одновременно звучащих отрезков гомофонной ткани согласуются, можно было бы говорить о функции «изложение мысли», выполняемой одновременно звучащим основным мотивом темы. Но фактурное изложение мотива-эпиграфа здесь еще слишком подчиненное, поэтому трудно говорить о его самостоятельном функциональном проявлении, которое будет иметь место значительно позже, только в соло валторны из разработки.

развитие, в котором постоянное смещение логических акцентов мотивов — явление само по себе не совсем ординарное — в итоге образует столь выразительную и стройную последовательность, как здесь: от подчиненной внутритематической функции мотива к его основной функции.

Тем более удивительно, что примерно с тем же самым мы встречаемся в финале симфонии Моцарта «Юпитер». Здесь функции главного мотива второй темы главной партии также последовательно изменяются, но направленность функционального развития здесь противоположна.

Этот мотив представляет собой устойчивое единство двух мотивов, так называемый «большой мотив»:

8 [Molto allegro]

Общая формообразующая функция второй темы главной партии — «завершение» (разомкнутое дополнение к периоду главной партии); на внутритематическом уровне первоначальная функция большого мотива — основная («изложение мысли»), ибо тема не содержит элементов, способных оспаривать у него эту роль.

Однако уже в побочной теме, а затем в начале разработки функция большого мотива иная — «развитие мысли», «продолжение»:

9 [Molto allegro]

10 [Molto allegro]

Изменение его логической функции очень выразительно. Создается впечатление, что продолжение в обоих случаях неожиданное (в новой роли используется уже известный материал), но виртуозно, точно найденное, ибо этот материал вполне «справляется» со своей новой миссией. Во втором фрагменте



большой мотив к тому же еще выступает в традиционной роли второго, «лирического элемента» («ответа») классической главной партии, структура которой имитируется в начале разработки (роль первого, «императивного» элемента в сильно смягченном облике выполняет основной мотив финала). Превращение триумфально-фанфарного импульса в лирический «ответ» — явление, уже само по себе заслуживающее внимания.

Как обычно, функциональный сдвиг обуславливает и варианты изменения в контексте мотива: в отличие от первоначального варианта, опирающегося на неизменную тоническую гармонию, новые варианты большого мотива содержат несколько гармонических оборотов и заканчиваются на доминанте. При этом в построении в начале разработки на самый опорный звук мотива приходится довольно чувствительное нисходящее задержание (!). Но это еще не кульминационное превращение большого мотива.

Им является проведение мотива в конце разработки. Здесь мотив выступает в роли, максимально отдаленной от первоначальной, — как связка, ведущая от разработки к репризе («переход»). Функциональная отдаленность от исходного положения мотива («изложение мысли» — «переход») аналогична отдаленности вариантов гармонического прочтения мотива: вместо одной, тонической гармонии он содержит несколько оборотов, задержание и ... энгармоническую модуляцию. Предельная простота и даже некоторая прямолинейность сменились крайней изысканностью. Это все говорит о необычайной эффективности развития:



Как видим, «судьба» большого мотива из второй главной темы финала симфонии «Юпитер» весьма похожа на «судьбу»

мотива-эпиграфа из III симфонии Брамса. И здесь и там цепь мотивных вариантов в функциональном отношении образует строгую последовательность, отличие заключается только в направленности развития: в симфонии Брамса она восходящая (от подчиненной функции мотива к основной), в финале симфонии «Юпитер» — нисходящая (от основной функции мотива до максимально подчиненной — «переход»).

Вполне естественно, что смещения логических акцентов мотивов далеко не всегда выстраиваются в такой стройный ряд, как в двух только что проанализированных с этой точки зрения сонатных аллегро. В большинстве случаев они единичны.

В целом рассмотренное изменение логических функций мотивов представляет собой очень динамичный, хотя и своеобразный фактор развития. Психологический механизм его воздействия объясняется особым, парадоксальным сочетанием неожиданности и естественности хода развития: элемент, который в нашем сознании уже закрепился в одной определенной роли, неожиданно «справляется» и с совершенно новым для себя «поручением», воплощая в себе виртуозную точность и изящество музыкальной мысли.

Логические функции мотива, определяющие его положение в тематическом построении («вступление», «изложение мысли», «развитие мысли» и «переход», «завершение») можно считать его основными логическими функциями. Но логические функции могут определять и характер взаимных связей мотивов, независимо от их отношения к общему тематическому построению. Подобные логические функции можно считать релятивными<sup>1</sup>.

Если число основных логических функций строго ограничено, то релятивные логические функции, определяющие самые разные оттенки в характере логической связи последующего с предыдущим, гораздо более многочисленны. Релятивные логические акценты в музыкальной речи, с которыми вступают мотивы (или мотивные группы) после предшествующих им мотивов (или мотивных групп), бесконечно разнообразны и часто столь же отчетливы, как и в языке (особенно в письменной речи).

Как и в словесной речи, они могут обозначать самые разные «действия» мотива (или мотивов) по отношению к предшествующему контексту: существуют, например, мотивы, которые «обосновывают» только что высказанную мысль, другие «усиливают», «объясняют», «дополняют», а также «оспаривают» ее; этим самым далеко не исчерпывается разнообразие всевозможных релятивных логических акцентов в музыкальной речи.

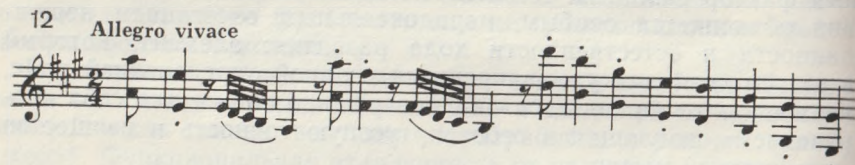
<sup>1</sup> Понятие «релятивный» мы употребляем для обозначения функций отдельного элемента по отношению к другим элементам без соотнесения с общей основой — в данном случае тематическим построением.



Как основные, так и релятивные логические функции в развитии могут изменяться, та или иная логическая связь двух или более мотивов не обязательно выступает как нечто раз и навсегда данное. Динамика изменяющихся соотношений мотивов часто наблюдается в бетховенских разработках, уже начиная с ранних произведений.

Выразительный пример такого рода функциональной динамики встречается в разработке I части второй фортепианной сонаты A-dur Бетховена, где существенно изменяются релятивные логические функции мотивов вступительной части главной партии.

Эта тема представляет собой обычную структуру суммирования 2 + 2 + 4:

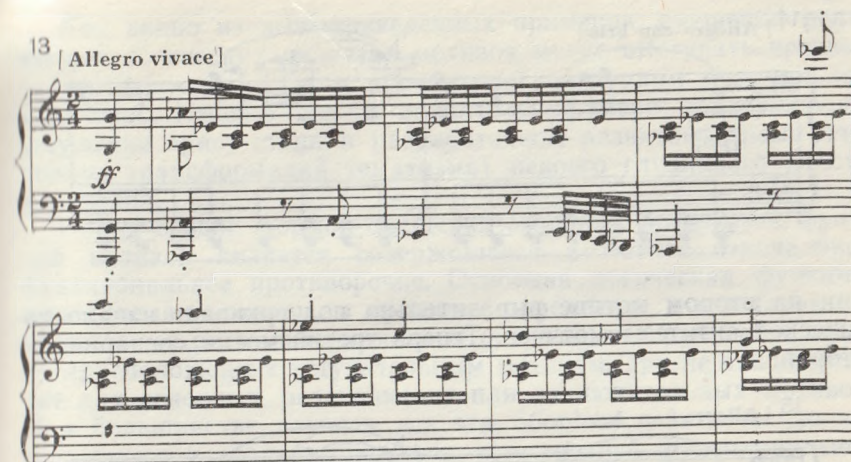


В подобных построениях суммирующая часть имеет всегда строго определенную логическую функцию: она «обобщает», «связывает в одно целое» предшествующие ей два отделенных друг от друга однотипных мотива. Тем самым суммирующее построение весьма близко аналогичным конструкциям словесной речи, в которых вслед за двумя разрозненными утверждениями следует обобщающий «вывод».

В силу этого функция суммирующей части всегда носит подчиненный характер, так как связывает и обобщает то, что является главным, первичным. Поэтому в музыке эта часть или заметно уступает начальной части в интонационной яркости и индивидуализированности, или она не содержит нового мотивного материала (см. начальный период медленной части IV и первое предложение финала V фортепианных сонат Бетховена). В данном случае суммирующее построение, основанное на новом материале, в большой степени лишено интонационной и ритмической индивидуализации (ровное движение по звукам одного и того же аккорда) в отличие от начальных чрезвычайно ярко очерченных мотивов.

Разработка начинается с точного проведения вступительного построения главной партии в далекой тональности (C-dur). После модуляционного сдвига в еще более отдаленную тональность (As-dur) намечается еще одно такое проведение, только с регистровыми переключками и привлечением фона из побочной партии (пример 13).

Однако здесь ощущаются некие глубинные изменения, которых не было в предшествующем, а также в начальном прове-



дении: суммирующий мотив звучит теперь гораздо активнее и выразительнее, его конец мелодизирован (b — as — g) и на нем совершается смена гармонических функций T — D, ранее отсутствовавшая. Но и эти выразительные изменения деталей звучания не охватывают сущности происшедшего перелома, они — его следствие. А сущность происшедшего заключается в том, что суммирующий мотив больше не суммирует и не «обобщает». Он сменил свою пассивную функцию на активную и выступает в начавшемся диалоге регистров как вполне равноправный «собеседник» основного мотива; можно сказать, что теперь он его «дополняет», «развивает». Это стало возможным благодаря тому, что Бетховен при переизложении всей темы не повторяет начального мотива. Именно это становится причиной смещения релятивных логических функций мотивов. Как некий «гроссмейстерский ход», внешне непримечательный, он решающим образом динамизирует процесс развития — в гораздо большей степени, чем внешне эффектный модуляционный сдвиг в тональность As-dur или игра регистров и привлечение фона из побочной партии, которыми здесь вполне довольствовался бы, возможно, другой композитор (естественно, при условии отсутствия предшествующего проведения темы в C-dur).

В несколько ином плане меняются релятивные логические функции мотивов в I части XXI фортепианной сонаты Бетховена. Одна из наиболее выразительных скрытых линий формообразующего процесса I части — «судьба» соотношения второго и третьего (производного от второго) мотивов главной темы. В самой теме они демонстрируют некое логическое единство — третий мотив как бы «объясняет» второй, смысловое единство их подчеркнуто единой гармонией (пример 14).

Но уже проведение темы во вступительном разделе разработки содержит иное соотношение этих мотивов: смена гармо-



14 | Allegro con brio |

нии на втором мотиве выразительно подчеркивает начало логической антитезы мотивов. Теперь третий мотив «оспаривает» второй:

15 | Allegro con brio |

Эта антитеза оказывается устойчивой формой соотношения двух мотивов в следующем, центральном разделе разработки; там смены мотивов постоянно сопровождаются сменой гармонии (T—D) и, что особенно примечательно, начинается процесс взаимного «вытеснения» мотивов, их борьба — естественное следствие возникшей логической антитезы. Но в этой линии развития наступает еще и своя кульминация: проведение главной темы в начале коды — здесь третий мотив выступает не только в новой гармонизации, но и в новой тональности (в момент отклонения из As-dur в b-moll). Сдвиг выразительно подчеркнут динамикой (p—f).

16 | Allegro con brio |

Здесь третий мотив уже не «оспаривает» второй, он его «опровергает». Этапы развития логического соотношения двух мотивов чрезвычайно выпукло очерчены: тождество — антитеза — опровержение.

Как видно из вышеприведенных примеров, смещения релятивных логических акцентов мотивов могут выступать чрезвычайно эффектными, хотя и скрытыми факторами музыкальной динамики. Именно они в значительной мере поддерживают ощущение присутствия в разработочном развитии (кроме очевидных трансформаций тематизма) некоего глубинного пласта изменений.

Одной особой формой смещения основных логических функций мотивов является содержащееся в мотиве изначально функциональное противоречие. Основная логическая функция, выполняемая мотивом, в принципе определяет и его характер. Существуют ритмоинтонационные обороты, которые более всего предрасположены к вступительным мотивам, другие явно подходят для основных, развивающихся или заключительных мотивов. И в большинстве случаев все эти обороты действительно используются в соответствии с их естественной функциональной ориентацией. Однако возможны (и встречаются) случаи, когда характер используемого оборота явно не соответствует функции того мотива, в котором он воплощен. В подобных мотивах логическая функция смещена как бы с самого начала. Несоответствие характера мотива и его функции несет определенную выразительную нагрузку:

17 | Moderato |

Начальная тема баллады Шопена основана на упорных возвращениях мотива, интонационный оборот которого, казалось бы, должен был выполнять заключительную внутритематическую функцию<sup>1</sup>. Здесь же он выполняет основную внутритематическую функцию. В силу изначально функционального противоречия в основном мотиве темы ее выразительность приобретает особый, глубоко меланхолический, утонченно-хрупкий характер: тема словно все время «кончается», непрерывно «погибает». Впечатление это усилено и «гармонией томления». Таким образом, благодаря изначальному функциональному противоречию в основном мотиве темы композитор точно передает содержание задуманного образа.

<sup>1</sup> В подобном качестве данный интонационный оборот встречается, например, в вальсе «На сопках Манчжурии».



Несколько иное воздействие оказывает тот же самый тип функционального противоречия в мажорных темах. Использование в качестве основного мотива типично заключительного оборота придает таким темам чаще всего величаво-торжественный характер, похожий на тот, который свойствен темам, начинающимся с  $I_{6_4}$ ; часто оба приема дублируют друг друга, что говорит об общности их выразительной природы (см. побочную тему фортепианного концерта Шумана).

В некоторых случаях изначальное функциональное противоречие в главном мотиве оказывает сильное деформирующее влияние на все дальнейшее развитие. Так, например, в знаменитом «Ave Maria» Шуберта начальный мотив, основанный на обороте подчеркнуто заключительного характера, приобретает вследствие этого такую огромную значимость, что он воспринимается как квинтэссенция всей мелодии, где все дальнейшее, несмотря на выразительность является лишь своего рода «комментарием» к нему. И действительно, в репризе простой трехчастной формы первоначальный период представлен только начальным оборотом, реприза беспрецедентно сокращена. Продолжение ее (которое легко представить себе) было бы насилием над музыкой, проявлением «оскорбительного недоверия» к способности основного мотива представлять не только начальный период, но и всю мелодию. Таким образом, изначальное функциональное противоречие в главном мотиве ведет к резкому нарушению обычной композиционной структуры данной формы:

18 | Sehr langsam |

(1 часть)

(середина)

(реприза)

Изначальное функциональное противоречие встречается в любых вариантах. Не только основные мотивы могут быть представлены заключительными оборотами (как в только что приведенных примерах), но и любой мотив, выполняющий любую внутритематическую функцию, может быть представлен ритмоинтонационным оборотом любой функциональной ориентации<sup>1</sup>.

Так, например, в главной теме II части Третьей фортепианной сонаты П. Хиндемита оборот из половинных нот, появившийся в середине тематического построения (основанного на движении более мелкими длительностями) гораздо естественнее выступал бы в роли начального тематического ядра данного построения; мотив с внутритематической функцией «развитие мысли» использует оборот с функциональной ориентацией «изложение мысли», что создает выразительный эффект, близкий к воздействию ритмической перебивки:

19 Sehr lebhaft (etwa 144)

*p*

*f* *p*

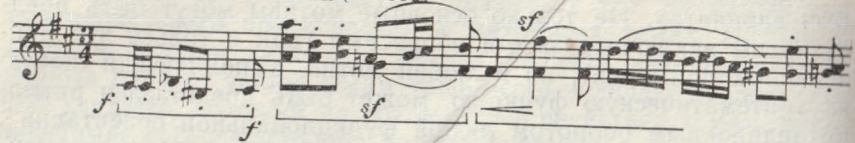
*mf*

Совершенно неожиданный характер приобретает изначальное функциональное противоречие в главной теме Пятой новеллы Шумана:

<sup>1</sup> Вслед за Ю. Н. Тюлиным мы различаем мотив и ритмоинтонационный оборот (см.: Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. Л., 1962, с. 14).



20 Rauschend und festlich (♩ = 116)



Тема начинается с двух мотивов вступительного характера, после чего сразу следует отклонение в параллельный минор, маловероятное в основном мотиве, но очень естественное для мотива с логической функцией «развитие мысли», которым данный оборот и является. Следовательно, перед нами тема без основной внутритематической функции, лишняя функция «изложение мысли»<sup>1</sup>. После «вступления» в ней сразу идет «развитие». Свойственная Шуману скорость течения формообразующего процесса<sup>2</sup> дала здесь весьма своеобразный результат. «Обычный» вариант темы выглядел бы примерно так:

21



Существование мотивов с изначальным функциональным противоречием, а также несомненная выразительная природа этого противоречия еще раз свидетельствуют о смещении логической функции мотива как об эффективном факторе развития, в подобных случаях оно присутствует в мотиве с самого начала.

Нет смысла искать в музыке любого композитора любой эпохи исследуемые в настоящей статье функциональные сдвиги мотивов. Хотя сейчас рано указывать точные границы области, где интересующее нас явление встречается, можно тем не менее утверждать, что оно наиболее характерно для музыки, где дифференциация мотивного материала на внутритематическом уровне ярко выражена, то есть в произведениях (и прежде всего в наиболее значительных) Моцарта, Гайдна, Бетховена и Брамса. В музыке романтического направления и некоторых других на-

<sup>1</sup> Эта функция здесь как бы рассредоточена между двумя вступительными мотивами и последующим развивающим.

<sup>2</sup> На сгущение музыкального времени в произведениях Шумана указывает Д. В. Житомирский в своей монографии о композиторе. (См.: *Житомирский Д. Роберт Шуман*. М., 1964, с. 381).

правлений, где преобладают мономотивные или слитные тематические построения, не расчлняющиеся на мотивы, возможности смещений логических акцентов мотивов весьма ограничены. Зато мотивы с изначальным функциональным противоречием встречаются часто.

Во избежание недоразумений следует указать на одно принципиальное положение: внутритематические логические функции мотивов и общие формообразующие функции развития (по В. Бобровскому) действуют на разных уровнях и согласованию не подлежат. В районе действия любой общей формообразующей функции развития могут выступать мотивы, наделенные любой внутритематической логической функцией.

Так, например, при типичном разработочном дроблении тем вычлненный мотив сам по себе вовсе не выполняет функцию «развитие» (если только для этого нет особых условий), но — основную внутритематическую функцию «изложение мысли», потому что он и есть основной объект развивающегося тематического построения и другим элементам этого построения не подчинен; функция развития выполняется здесь только построением в целом.

Смены логических функций мотивов чрезвычайно выразительны и динамичны, гораздо выразительнее, чем, например, смены функциональной ориентации целых тематических групп на основе монотематического принципа, ибо в первом случае изменяется функция неделимого элемента тематического материала — мотива. Изменение его логической функции уже не может быть сглажено сохранением прежней функциональной ориентации составляющих его элементов, поэтому оно — полное и бесповоротное и обладает особым динамическим потенциалом.

Несмотря на это, непосредственное осознание воздействия функциональных смещений мотивов все же проблематично. Ибо смещения эти совершаются на уровне, подчас далеко от образных характеристик. Ведь действительно, говоря о противоборстве двух мотивов из I части XXI сонаты Бетховена (примеры 15—17), мы говорим, как и во многих подобных случаях, о логическом, а не об образном соотношении мотивов (образ здесь единственный). А так как наиболее отчетливо воспринимаемым результатом музыкального развития все же является эмоциональные и образные изменения первоначального тематического материала (такие, как, например, проведение лирической темы в ритме и характере зловещего марша, или превращение хрупкой, мечтательной темы в гимнический апофеоз), сдвиги в логической структуре построений особой выразительности результатов образного развития. В подобном качестве эти сдвиги не могут и не должны непосредственно эмоционально воздействовать. Они для этого слишком абстрактны и беспрограммны



и поэтому могут воздействовать только на глубоком аналитическом уровне восприятия.

Но все же недооценивать смещения логических функций элементов развития ни в коем случае не следует — они придают музыкальной форме редкую динамичность и особое изящество. Развитое музыкальное сознание всегда способно улавливать влияние тонко разработанной логической структуры на музыкальное развитие, даже если оно не в состоянии проследить за функционированием этой структуры. А после анализа причин особой выразительности некоторых сдвигов развития, представляющих собою точнейшие воплощения композиторской мысли, может оказаться, что они содержали в себе в качестве основного элемента изменение логической функции мотива в процессе формообразования.

*В. Баркаускас*

#### О ПОТЕНЦИАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ МЕЛОДИКО-ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Как будто все понятно и просто, когда заходит речь о мелодии. Но чем больше я думаю на эту тему, тем больше убеждаюсь в том, что простота здесь очень обманчива.

Прежде всего, важно отметить, что мелодия в многоголосном складе в полном смысле существует и проявляется только в контексте, только во взаимной связи с другими элементами музыки. Известное определение: «мелодия — это одногласно выраженная музыкальная мысль» (И. Способин) — по моему, все-таки неполное. В интересной и убедительной работе М. Папуша<sup>1</sup> я с удовлетворением нашел уже такое определение мелодии, с которым вполне могу согласиться: «Мелодия, таким образом, предстала как одногласная линия, одногласная последовательность звуков, на которой свертываются все функциональные отношения целого и которая музыкально осмысливается с точки зрения всех этих связей»<sup>2</sup>. Но в итоге М. Папуш предупреждает: «Это, разумеется, только схема, „каркас“ предмета мелодии; для конкретной разработки этого предмета необходим широкий комплекс исследований»<sup>3</sup>.

Это несомненно правильно. Не будучи ни музыковедом, ни исследователем, я не стремлюсь дать исчерпывающее определение категории «мелодия», а лишь хочу поделиться некоторыми размышлениями по этому поводу, рассмотреть мелодию в качестве исходного тематического материала, показать, какими

<sup>1</sup> См.: Папуш М. К анализу мелодии. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1973, вып. 2.

<sup>2</sup> Там же, с. 174.

<sup>3</sup> Там же.

потенциальными возможностями обладает мелодико-тематический материал, опираясь при этом на собственную композиторскую практику. По моему, постановка вопроса композитором в таком аспекте будет более интересной, чем в сугубо теоретическом плане. Таким образом, я попытаюсь не столько констатировать и анализировать уже совершившийся в музыкальном произведении факт, сколько ретроспективно восстановить структуру творческого процесса.

Музыка, будучи искусством, формой отражения реальной жизни, в известной степени может быть рассмотрена и как наука, и как игра. Во всяком случае процесс музыкального творчества не может осуществляться без опоры на правила, без системы. Уже Леонардо да Винчи отметил: «Музыку нельзя назвать иначе, как сестрой живописи, и она состоит из пропорции, и в ее основе лежит математика». Разумеется, без пропорции, без системы, без организации немислима музыкальная форма, немислим результат творчества. Композитор может руководствоваться тем или иным способом организации музыкального материала, он даже может создать и свою композиционную систему. Но, как бы то ни было — система должна служить ему, а не он системе.

Логика мышления композитора проявляется именно в избранной им системе, приводит к определенному художественно-образному результату. Что же касается созданных произведений, то, на мой взгляд, они различаются только большей или меньшей степенью талантливости. Так обстоит дело сегодня, так было и двести, и триста лет тому назад.

В каждую эпоху композиторы употребляют либо традиционные средства выражения, либо новые, более или менее новаторские. В этом смысле в любую эпоху был свой авангард. И всегда новое, непривычное вначале воспринималось с трудом. Но подлинное новаторство, служившее обогащению выразительных средств музыки, потом переходило в традицию, а лучшее становилось «классикой».

Думается, что стандартные упреки в сторону современной музыки в «немелодичности» тоже обычно имеют сугубо релятивный инерционный характер. Ведь мелодия, мелодичность, мелодико-тематический материал — все это приобрело в наше время во многом новые и очень разные формы, а слушатель, как и всегда, к этому далеко не сразу привыкает.

Надеюсь, что мне удастся в какой-то степени этот постепенный переход от старого к новому показать на сравнительно простом примере своих «Вариаций для двух фортепиано»<sup>1</sup>. Тем более, что тема там излагается одногласно, с несколькими имитационными репликами в партии второго фортепиано:

<sup>1</sup> Баркаускас В. Вариации для двух фортепиано. М., 1969. Произведение записано на пластинку фирмой «Мелодия» (Д-027058, С-04631).



1 ТЕМА  
♩ = 144

Тема вариаций — диатоническая, в до мажоре, простенькая, она интонационно связана с литовским фольклором, хотя и не является точной цитатой. Посмотрим теперь, почему именно так задумана эта тема, сколько в ней заложено потенциальных возможностей развития вплоть до использования средств сонористики, серийности и алеаторики.

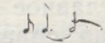
Итак, в данной теме главное — интервалика и ритмика. Интервально-интонационная связь с литовским фольклором в этом контексте не является определяющим фактором, хотя и проступает достаточно явственно в мелодических интонациях первого и третьего четырехтактов. Там же подчеркивается диатоническая тональность до мажора, или, можно сказать, ионийского лада. Поставив перед собой творческую задачу: в сравнительно небольшом цикле (тема и восемь вариаций) использовать средства нескольких эпох, — я посчитал, что решение осуществимо в плане своеобразного «скерцо-игры». Такая идея произведения — от старого к новому — сделает вариации полезными и в педагогически-воспитательном аспекте. А юмористическая новелла бывает иной раз убедительнее самой серьезной проповеди. Именно такими и оказались главные принципы и правила задуманной игры.



Основной отправной точкой для будущего перехода к современным нетональным средствам был избран тритон *си — фа* (или *фа — си*). Этот типичный диссонанс до-мажорной тональности трактуется как довольно самостоятельный интервал. Он наименее зависим от тоники, потому что, во-первых, им начинается второй четырехтакт, во-вторых, он разрешается не в тоническую сексту, а в субдоминантовую терцию *ля — фа* (даже с каким-то лидийским оттенком).

По правилу «золотого сечения» в седьмом такте достигается мелодическая и динамическая кульминация, в которой подчер-

кивается мотив в объеме большой септимы вниз (*ми — до — ля — фа*).

Таким образом, в изложении темы в традиционном до мажоре специально выделяется интонация тритона и большой септимы — двух типичных оборотов современного музыкального языка. Разумеется, в самой теме это еще «зашифровано», тем более что третий четырехтакт своим заключительным мотивом *соль — ми — ре* и разрешением его в тонику (по всем классическим тональным законам) закрепляет до мажор. Кстати, это противопоставление среднего четырехтакта первому и третьему свидетельствует уже о заложенном тонально-ладовом конфликте. Именно такая мелодико-интервальная и мелодико-ладовая структура была необходима для последующего развития.

Ритмика темы имеет также немаловажное значение. Хочется обратить внимание на три синкопы, тем более что они несколько необычны по ритму. Первая синкопа —  вторая —

 , а третья уже приближается к традиционной — 

Синкопы появляются в заключительных мотивах первого и третьего четырехтактов, а в среднем синкопа подводит к мотиву кульминации. Это своеобразие ритмики синкопированных мотивов содержит в себе возможность для дальнейших, весьма разных, но типичных для современной музыки ритмических вариаций. С другой стороны, в них содержится уже намек на игривость настроения всего вариационного цикла.

Третий важный момент в мелодико-тематическом материале — имитационные реплики в партии второго фортепиано. Они возникают четыре раза: в тактах 3 и 7 под воздействием синкоп, в кульминационной фразе (тт. 8—9) в качестве прямой имитации (но не в полном виде, как будто с опозданием). В последнем такте — как своеобразное уменьшение в обращении. Значение этих реплик ощутимо как в горизонтали, так и в вертикали. Во-первых, они звучат на полтона выше и будто фальшиво (их можно воспринять и как шутку); во-вторых, полутонная имитация (вверх) создает уже гармоническую вертикаль, совсем далекую от до мажора. (Интересно отметить, что эти реплики звучат как будто в тональности фа-диез мажор, тоника которой находится в тритоновом отношении с тоникой до). Через этот полутон, но уже в горизонтали, в мелодике будущих вариаций мы можем естественно подойти и к малой none и к большой септине (обращение малой секунды).

В тональном плане это тоже намек на будущую политональность. Кроме того, создается впечатление сдвига вперед, какого-то стремления, поскольку повышение на полутон всегда звучит свежо и интригующе, что и было для меня важно.

Первые три реплики создают эффект отталкивания, а четвертая — приближения. Секундовый ход в последней реплике



имитируется уже в зеркальном виде, а подход к заключительной тонике следует большими секундами уже «с обеих сторон» — *ми — ре — до* и *ля-бемоль — си-бемоль — до*.

Если динамические оттенки вполне традиционны в основной партии первого фортепиано, то во второй партии динамика приобретает своеобразную самостоятельную линию: первая реплика звучит *pp* (когда в первой партии *f*), вторая — *p*, третья — *mf*, а последняя *f*. Замысел был таков: постепенно ввести «чужой» элемент. Первый раз имитация звучит как будто случайно, чуть заметно, второй — более отчетливо, а третья реплика уже равноправно входит в динамическую линию (тем более что она имитирует кульминационную фразу). В четвертой же — зеркальной имитации — содержится некоторая парадоксальность и противоречивость. С одной стороны, она закрепляет предшествующие имитации, с другой — подводит к тонике до мажора. Но главное — динамическое несоответствие. Здесь ведь (наоборот по сравнению с первой репликой) тема звучит *p*, а реплика — *f*. В таком динамическом несоответствии и проявляется своеобразная парадоксальность.

Следует обратить внимание еще и на ритмическое несоответствие. В теме — четверти, а в имитации — восьмушки. Поэтому, в этом можно услышать дополнительный импульс к преодолению диатонического до мажора.

Такими довольно простыми средствами структурного изложения темы можно создать необходимые потенциальные возможности вариационного развития исходного мелодического материала. Подробно говорить о самих вариациях, по-видимому, нет смысла. Необходимо лишь отметить, что основным принципом автора было варьирование отдельных тематических ячеек в разных аспектах. Что касается гармонического плана, то, начиная уже с I вариации, я стремился к созданию политональных структур. В частности, в V вариации была поставлена творческая задача вторично показать тему, но уже выходя за пределы тональности и политональности:

2  
ВАР. V  
♩ = 132

Здесь тема проходит в партии второго фортепиано (также в одногласном изложении) и оказывается как бы на втором плане. А в первой партии в это время почти оstinатно повторяется большая септима и тритон, причем имитации приобретают уже новый, сонорный оттенок. В самом конце вариации тема не достигает заключительной тоники: она останавливается на звуке *ре* вместе с глубоким октавным басом на *ми-бемоле* (тоже большая септима!):

Надо заметить, что каждая вариация (в том числе и V) заканчивается одинаковым аккордом — тоническим трезвучием без терции, но с квартой (которую можно принять как неразрешенное задержание).

V вариация подготавливает почти атональную и обостренную в интонационно-ритмическом плане VI вариацию. После нее возникает серийная, с элементами алеаторики и сонористики VII вариация. Хотя в ней тема изменилась значительно, все равно она узнается слухом, потому что варьируются ее отдельные интонации, в особенности тритон.

Обратим внимание еще на то, что сонорный характер предпоследней, VII вариации приводит к тому, что она заканчивается секундовым аккордом (или кластером) на (!) субдоминанте: *фа — соль — ля — си — до*. А после чисто сонорной алеаторики в конце VIII вариации следует трехтактная кода, точнее, заключительный каданс. Упомянутый выше аккорд с квартой в сочетании со сложной доминантовой вертикалью воспринимается уже как традиционное тоническое трезвучие до мажора и завершает цикл:



3 КОДА  
♩ = 72

На примере «Вариаций для двух фортепиано» я, надеюсь, уже ответил на поставленный в начале статьи вопрос, показывая потенциальные возможности мелодико-тематического материала. Разумеется, абсолютно точно восстановить творческий процесс все-таки невозможно.

О. Коловский

#### О МЕЛОДИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ ХОРОВОГО МНОГОГОЛОСИЯ М. ГЛИНКИ

29 мая 1979 года исполнилось 175 лет со дня рождения Михаила Ивановича Глинки. Эта знаменательная дата получила широкое отражение в периодической печати, радио и телепередачах, концертных программах и т. д. Заключительный концерт фестиваля «Московские звезды», состоявшийся 29 мая в Большом кремлевском дворце, был целиком посвящен музыке Глинки и по уже сложившейся традиции начался с увертюры к опере «Руслан и Людмила», завершился знаменитым «Славься» — шедеврами глинкинского гения.

Можно не сомневаться в том, что в этот день о Глинке вспомнили многие и многие поклонники его замечательной музыки, учащиеся музыкальных школ и вузов, профессиональные музыканты и многочисленная армия любителей музыкального искусства. Бесспорно, юбилейная дата, связанная с именем и искусством великого Глинки, вылилась в большой праздник советской музыкальной общественности. И все же нельзя не согласиться с главным дирижером Большого театра СССР Ю. Симоновым: «С моей точки зрения, Глинка как оперный и

симфонический композитор, несмотря на всеобщую признательность его гения, не занял еще в музыке места, которое принадлежит ему по праву. Мало, непростительно мало мы поем и играем Глинку! Недостаточно часто звучат его произведения в нашей стране, редко включаем мы их в программы наших зарубежных гастролей. Нет лучшей музыки для эстетического образования публики, чем музыка Глинки. Сложность исполнения произведений Глинки... единственная, быть может, в какой-то степени уважительная причина, которая оправдывает всех нас. Для постановки опер Глинки на самом деле нужны прекрасные — „итальянские“ — голоса, „немецкая“ точность и вкус в передаче мельчайших нюансов нотного текста, чисто славянский, чисто русский сплав глубины, мудрости и душевной теплоты. В равновесии названные качества удается встретить в исполнителе нечасто»<sup>1</sup>.

К сказанному хочется добавить, что и дирижерам далеко не всегда удается «справиться» с музыкой Глинки, сложная простота которой заключается в классическом (в самом высоком смысле этого слова) совершенстве и стройности форм, в чарующей поэтичности и красоте содержания. Глинка «дальше» от нас, нежели, например, Мусоргский или Чайковский, но его искусство также неповторимо и универсально, как бессмертная поэзия Пушкина. Однако Глинка «труден» не только для исполнителей, слушатель также должен быть на соответствующем уровне культуры: обладать достаточно развитым, чутким слухом и вкусом к подлинно прекрасному искусству.

Одним словом, «проблема» Глинки существует как для исполнителей (вокалистов, инструменталистов, дирижеров), так и для слушателей, а, кстати сказать, и для музыковедов-теоретиков: нередко случается, что на словах — Глинка русский национальный классик, а музыка его по-прежнему исследуется с оглядкой на ортодоксальные правила гомофонно-гармонического стиля<sup>2</sup>. На самом деле «мелос — мелодическое проявление звукоидей в музыке Глинки — не только свойство мелодии в обычном представлении о ней. И гармония и тембры поют,

<sup>1</sup> Симонов Ю. [Статья в редакционной подборке «Венок Глинке»] — Советская музыка, 1979, № 6, с. 67.

<sup>2</sup> Не случайно до сих пор не написана монография о Глинке, в которой творческое наследие великого классика отечественной музыки получило бы всестороннее, комплексное исследование (органично соединяющее исторический, теоретический и эстетический ракурсы рассмотрения). Вместе с тем теоретическая глинкиана в советском музыковедении располагает, как известно, не только вполне надежным научным фундаментом, но и целым рядом конкретных, перспективных для дальнейшего развития обобщений и выводов. В работах Б. Асафьева, В. Цуккермана, Вл. Протопопова, С. Скребкова ставится целый ряд принципиальных вопросов, касающихся стилистических особенностей русской музыки в целом и, в частности, творческого наследия Глинки.



и они в сущности своей мелодичны. Поет оркестр Глинки, словно вокализируя каждый свой оборот», — писал Б. Асафьев<sup>1</sup>.

Попытаемся в настоящей статье в целях выявления мелодической природы глинкинской музыки хотя бы кратко осветить основные вопросы, связанные с голосоведением и фактурой в хоровой партитуре опер композитора, а также выяснить специфику глинкинского ансамбля хора с оркестром и солистами. Особый интерес в этом отношении представляет гениальная партитура «Руслана» — своеобразная энциклопедия форм, жанров и складов, где камерные страницы необыкновенной тонкости и изящества постоянно чередуются с монументальными эпическими фрагментами массовых сцен, где мелодия, гармония и контрапункт находятся в непрерывном взаимодействии и единстве.

Хорошо известно, что Глинка был большим знатоком итальянского бельканто и превосходно владел всеми ресурсами — выразительными и техническими — певческого голоса. Это сказывается прежде всего в крайне бережном отношении к голосам, в экономном использовании верхних регистров. Средний регистр с осторожным захватом верхнего — самый «рабочий» в хоровых партиях. Редкие исключения не в счет. Это придает хоровой музыке Глинки светлый колорит, но не лишает ее вместе с тем естественности и удивительной теплоты звучания. Невольно возникают ассоциации с музыкой Палестрины и Моцарта. Часто встречающаяся комбинация среднего регистра в женских голосах с высоким — в мужских (например, в заключительном хоре «Руслана», где, по словам самого Глинки, он стремился к «силе и блеску» звучания) также является своеобразным продолжением эстафеты, берущей свое начало еще в творчестве полифонистов XV—XVI веков<sup>2</sup>. В таких случаях звонкость и сила мужского хора смягчаются сочными тембрами альтов и сопрано, возникает нечто вроде «контрапункта» тембров в сочетании с красочной переливчатостью гармонии. Следует добавить, что басовая партия в хорах Глинки по интенсивности звучания превосходно гармонирует с теноровой партией. В результате возникает эффект темброво-фонической «полифонии» аккордовых комплексов (все прослушивается!). Только один-единственный раз, в «Сусанине», басы берут *фа-диез*, но в унисон с тенорами и, что самое главное, весьма к месту: поют воинственно настроенные польские рыцари. Даже в тех случаях, где в соответствии со сценической ситуацией (например, расправа над Сусаниным, свадебный пир в интродукции «Руслана») хор мог бы и «покричать», Глинка не пользуется этой возможностью и

<sup>1</sup> Асафьев Б. Глинка. Л., 1978, с. 199.

<sup>2</sup> Между прочим, в русских народных хорах мужчины обычно поют «выше» женщин. В связи с этим большой интерес представляет хоровая «оркестровка» песен В. Захарова.

не вступает в противоречие со всей творческой установкой на ясность, красоту и естественность вокального звучания (опять Моцарт!).

Велико многообразие фактурных вариантов в хорах «Сусанина» и «Руслана». Спектр количественных характеристик обеих партитур (имеется в виду число хоровых партий с учетом *divisi*) простирается от одноголосия до восьми и даже до девяти реально звучащих голосов (в эпилоге «Сусанина»). В своей первой опере Глинка отдал большую дань хоровому многозвучию (обычно в шести-, семиголосном изложении), что, по-видимому, объясняется традицией партесных концертов. В «Руслане», напротив, наиболее стабильным оказывается классический четырехголосный склад, внутренняя структура которого, впрочем, совсем не совпадает с западноевропейскими моделями гармонического четырехголосного хорального склада.

В хоровой партитуре «Сусанина», пожалуй, легче, чем в «Руслане», обнаружить сходство с закономерностями русского песенного многоголосия. В этом отношении хрестоматийным образцом является интродукция с ее одноголосными запевами, вторами, педалями и гармониями, рождающимися из мелодического движения. И даже fuga, оказавшись в стихии песенного распева и общего характера подголосочного формообразования, перестает быть «ученой» и подчиняется подголосочно-полифонической природе русской песни: в вокальных партиях продолжают господствовать вторы и педали и лишь в оркестре эпизодически возникают подголосочные — с преобладанием ритмованности над контрапунктированием — противосложения и ритмованные педали. Глинке удалось осуществить свою идею «связать узамы законного брака» фугу с песней. Однако, на наш взгляд, брак этот — «неравный»: в данном случае верх взяла песня, получилась не fuga с чертами песенного жанра, а, скорее, песня в форме фуги<sup>1</sup>. Симптоматично, что fuga завершается общим унисоном хора и оркестра, после чего следует праздничная кода сначала в четырехголосной, а в кадансе — в семиголосной фактуре.

Что касается «Славься», то это пример исключительного единства песенных традиций с жанровыми чертами канта; во всех вариантах хоровой «оркестровки» — в четырех-, пяти-, шестиголосном изложении — сохраняется его основная структура: сочетание параллельного движения с педалями на квинтовом тоне и унисонное заключение. Предметом варьирования является не гармония, не ритм и не мелодическое содержание, а фактура, точнее — ее темброво-регистровая сторона. Таким образом, переменную величину в вариантах канта составляет сумма параллелизмов и общий колорит звучания (речь идет

<sup>1</sup> Надо полагать, что именно к такому распределению «ролей» и стремился Глинка.



главным образом о первом восьмитакте, ибо вторая половина канта представляет собой относительно устойчивую по изложению фактуру). Структура первого хора, в котором тон задает втора в мужских голосах, наиболее подголосочная; во втором хоре звучание канта приобретает торжественно-пышный характер, усиливается роль гармонического фактора (традиции партесного концерта). Сумма параллелизмов в данном варианте достигает максимума: октавы, терции, децимы, терции через две октавы. В третьем, «мужском» хоре (без сопрано) Глинка предсмотрительно дублирует втору басовой партией второго хора, подчеркивая мужественный, «военный» характер данного варианта канта. Что касается контрапунктических подголосков, украшающих строгую архитектуру канта, то они, по сути дела, являются ответвлениями от основных голосов и во всех случаях вступают «подхватом» с квинтового тона *соль* или с «диссонирующей» септими *фа*, а в дальнейшем как бы вплетаются в стабильную подголосочно-аккордовую фактуру, сохраняя свой относительно самостоятельный мелодико-ритмический рисунок. Кульминационный момент контрапунктического изложения — юбилея корифеев хора в последнем варианте канта перед кодой. Примечательно, что в данном случае Глинка снимает основной мелодический материал (втору) в крайних голосах, тем самым ослабляя звучание канта и, наоборот, выдвигая на первый план контрапунктирующую линию. В целом средствами фактурно-тембрового и контрапунктического варьирования создается многокрасочная, динамическая картина народного праздника.

Особое, более того, принципиальное значение для изучения хорового письма Глинки имеет верное представление о характере голосоведения и внутренней структуры его академического четырехголосия, которым Глинка отнюдь не пренебрегал уже в «Сусанине», а позже с виртуозным мастерством овладел в «Руслане». Думается, что не только в фуге, но и в так называемом аккордово-гармоническом складе Глинке удалось на основе синтеза классических и национальных традиций создать нечто новое, тоже классическое, но не имеющее прецедента в предшествующей ему истории мирового музыкального искусства. В этой новой, глинкинской классике еще нет перевеса русского элемента над западноевропейскими традициями, что в дальнейшем произойдет в творчестве Мусоргского; суть ее в гармонии, необычайном единстве и чистоте стиля, во взаимопроникновении национального и интернационального элементов. Русская специфика у Глинки не на поверхности, но тем не менее она слышится и вполне доказуема теоретически путем.

В высказываниях Глинки — очень лаконичных и метких — уже содержатся отправные точки для дальнейшего анализа не только его музыки, но и вообще творческого наследия классиков отечественной музыки. Напомним суть их: мелодия — ос-

нова музыки, гармония и контрапункт призваны лишь «дорисовывать» мелодическую мысль, квинта — душа русской музыки, трехголосная гармония обладает преимуществами перед четырехголосной, несколько «запутанной».

Как же связать глинкинский скепсис по отношению к четырехголосию с его безукоризненным владением именно четырехголосной хоровой фактурой? Устранению этого кажущегося противоречия может способствовать лишь новый, в противовес общепринятому, подход к трактовке аккордовой вертикали, преодоление традиционного представления об аккорде только как о «монолитной» (термин Ю. Тюлина) и относительно автономной единице музыкальной речи, а следовательно — иное отношение к нему как явлению целостной мелодико-гармонической структуры. Такой подход позволит отличить действительно монолитную вертикаль от контрапунктической аккордовой ткани, как раз свойственной Глинке. Содержание понятия «контрапункт» не означает непременно условия ритмического контраста; контрапункт может быть и строгим — «нота против ноты», так сказать, на стыке с гармонией. Традиции именно такого контрапункта, «фасад» которого представляет гармония (по словам Асафьева, это «застывающая лава готической полифонии») в большей степени, нежели кто-либо из его великих западноевропейских современников, воспринял и продолжил Глинка. Если учесть при этом, что к ренессансным традициям, получившим новую жизнь в творчестве Глинки, присоединилось еще мощное подголосочно-полифоническое «подкрепление» отечественного происхождения, то не возникает никакого сомнения, что под «запутанной» четырехголосной гармонией Глинка разумел не вообще четырехголосие, а конкретно романтическую гармонию, с ее хроматизмами, свободным применением септаккордов, альтерационными усложнениями ладово-функциональных отношений. Все это было связано с ослаблением роли мелодического начала (плавность гармонического голосоведения не адекватна мелодическому содержанию голосов)<sup>1</sup>.

Но существует и другая особенность четырехголосной гармонии глинкинского типа, наполненной интенсивным током интонационно-мелодического процесса: отдельные голоса либо объединяются в единый пласт (чаще по два, реже по три голоса), либо образуют временные эпизодические контрапунктические структуры внутри четырехголосия. Таким образом, четырехголосная гармоническая фактура может содержать в скрытом виде двух-, трехголосные мелодико-гармонические и даже контрапунктиче-

<sup>1</sup> Экономное применение Глинкой D<sub>7</sub> и вообще септаккордов красноречиво свидетельствует о том, что он был склонен к традициям классической гармонии. Композитор отдавал безусловное предпочтение прозрачной аккордовой фактуре, основанной главным образом на трезвучиях (с их обращениями), то есть, в сущности, трехголосной гармонии, обеспечивающей оптимальное условие для отчетливого, рельефного мелодического голосоведения.



ские образования. Для подтверждения вышесказанного рассмотрим небольшой, но законченный по форме фрагмент из интродукции «Руслана»:

1 **Vivace assai**  
С. А.  
Т.  
Б.

Каждая фраза этого периода, состоящего из двух семитактов в хоровой партитуре (оркестр «доигрывает» по одному такту в обоих предложениях и, таким образом, классический норматив в целом не нарушается), обладает своими специфическими особенностями, хотя за исключением девятого и десятого тактов фактурной константой является аккордовое, хоральное четырехголосие. Первая фраза представляет собой в сущности один плагальный оборот (гармонический толчок!) с псалмодированием на тоническом аккорде. Однако это еще не гармония в сумме всех своих параметров, а лишь гармонический оборот. Основной акцент в этом четырехтакте достигается исключи-

тельно мелодическим движением. Кроме того, функциональная иерархия голосов представляется следующим образом: две мелодические партии (в первых сопрано и тенорах) и двухголосная педаль на квинте (в басах и вторых сопрано). В итоге сущностная, а не внешняя мелодико-гармоническая структура в данном случае оказывается бифункциональной: голоса поляризуются в сложное двухголосие — тематический пласт и квинтовое основание (показательно, что в четвертом такте Глинка оставил партию вторых сопрано на месте, хотя в интересах гармонического полнозвучия целесообразно было бы увести ее на *си-бемоль*).

В основе следующего трехтакта также один оборот, дважды повторяющийся, причем содержание его неоднозначно: гармония и контрапункт в данном случае неотделимы друг от друга, ибо все голоса (за исключением партии вторых сопрано) равноправны. Кроме того, можно говорить и о структурной особенности второго плана, позволяющей разделить четыре голоса на три плюс педаль. А дальше происходит то, что уже совершенно противоречит нормам экспонирования материала в стилистических параметрах гомофонно-гармонической фактуры. Стремительный пассаж оркестра подводит к унисону: гармония «выключается» но тотчас возникает гетерофонное расщепление, в процессе которого постепенно рождается (а не «включается») новая, диссонантная гармония (исключительно мелодическим путем, без какого-либо участия генерал-баса), окончательно оформляющаяся в VII<sup>1</sup>. И наконец — трехтактовый кадансовый оборот, уже по всем правилам гармонии. Впрочем, и тут Глинка чуть-чуть «согрешил»: по условиям плавного голосоведения в обороте S — T следовало бы звук *ре* в теноровой партии увести в *ми-бемоль*, но Глинка предпочел другой ход: *ре* пошло в *си-бемоль*. Таким образом, путем удвоения квинтового тона Глинка избежал несколько элементарного параллелизма теноров с сопрано, что, в свою очередь, усилило контрапунктическое содержание в двухголосии мелодических партий (теноровой и сопрановой).

Анализ позволяет сделать следующий вывод: гармония в данном фрагменте представлена отдельными оборотами и кадансовыми формулами; являясь переменной, нестабильной величиной и не складываясь в систему гармонического мышления, она перманентно, подобно двуликтому Янусу, тяготеет то к контрапункту, то к мелодической подголосочной гармонии. Константной является лишь мелодия (в гармоническом, контрапунктическом или гетерофонно-подголосочном оформлении). Что же

<sup>1</sup> Надо учитывать одно немаловажное обстоятельство: гетерофонно-подголосочный распев (расщепление) совершается не строго по горизонтали, а, скорее, по диагонали и, следовательно, при известных условиях он может получить гармоническое (а не контрапунктическое) продолжение.



касается пресловутого четырехголосия, то оно отнюдь не является препятствием к самым разнообразным формам голосоведения, в чем можно убедиться в процессе изучения глинкинских партитур. Явление классического взаимодействия мелодического и гармонического факторов в рамках четырехголосной аккордовой фактуры представляет собой, таким образом, не какую-то единственно возможную «золотую середину», а весьма широкую интонационно-структурную зону, в пределах которой осуществляется мелодико-гармоническое единство. Это единство может иметь разные стилистические «наклонения», в частности, и в сторону мелодического фактора. Это как раз и отличает характер многоголосия Глинки.

В рамках небольшой статьи нет никакой возможности охватить желаемое количество музыкального материала и продолжить детальный анализ глинкинского хорового четырехголосия. Ограничимся несколькими примерами и кратко прокомментируем их.

2 **Allegro moderato**  
С. А.

Из 18 аккордов этого фрагмента (пример 2) только четыре содержат удвоение основного тона, причем в трех случаях из четырех — в унисон, что означает переход в реальное трехголосие. И напротив, преобладают удвоенные квинты и терции. Все вместе взятое: мелодический рельеф голосов (это больше, чем плавность голосоведения!), ненормативные удвоения (что содействует ослаблению «веса» тонических звуков и, следовательно, смягчению ладофункциональной логики), наконец, паузы, укрупняющие звучания аккордов, — все это придает музыке «пиццикатного» хорала необыкновенную легкость, прозрачность и грациозность.

3 **Prestissimo**  
С. А.

Превосходный хрестоматийный образец (пример 3) единства гармонии и контрапункта на основе кадансовой формулы! Все голоса без исключения обладают мелодическим содержанием и каждый из них выполняет совершенно конкретную функцию в общей структуре многоголосия: в сопрано — основная мелодия, в тенорах — ее стретное, разумеется, свободное проведение, бас контрапунктирует основной тематической попевке, а альты крепко «держат» основной тон с верхним и нижним вводными тонами. Для сравнения помещаем рядом (пример 3а) один из возможных вариантов чисто гармонического решения данного построения:

3а

Типичный случай трехголосной подголосочно-аккордовой структуры в реальном четырехголосии (классический пример — четырехголосный вариант «Славься»), но с одной существенной особенностью: параллелизм секстовых втор на значительном отрезке формы, да еще в мужском хоре — явление по-своему уникальное (пример 4). Общий колорит звучания здесь несколько «варварский» (любопытно, что Глинка изобразил бурю в сцене с головой параллельными хроматическими секстами через октаву).

4 **Allegro risoluto assia**  
С. А.



## 5 Andantino

The musical score for Example 5, titled 'Andantino', is presented in three systems. Each system contains two staves. The first system is marked 'C. A.' (Cantabile) and 'T. B.' (Tutti). The music is in 2/4 time and features a complex texture with multiple voices and instruments. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating the 'расслоения четырехголосия' (layering of four-part harmony) mentioned in the text.

Пример 5 — образец расслоения четырехголосия на два пласта: солирующей партии сопрано и альтов (почти непрерывная втора) подголашивает мужской хор (педалями, вторами, имитациями). Расположение голосов тесное, как в народном хоре; женщины в основном «причитают» в низком регистре, лишь дважды во втором куплете переходя «на крик». Отметим тонкое драматургическое чутье Глинки: в третьем куплете музыка продолжается только в оркестровой партии, хор лишь восклицает.

Хоровое одноголосие — особенно в мужском и смешанном хоре — является сильным средством оперной драматургии и обладает большими выразительными потенциями воздействия на массового слушателя. Это хорошо было известно как русским, так и зарубежным композиторам, создавшим оперную классику XIX века. Глинке в этом отношении принадлежит одно из первых мест.

Формы и жанровые признаки хоровых унисонов в обеих операх необычайно разнообразны: тут и кратковременные слияния в унисон, более или менее протяженные одноголосные фрагменты в многоголосных хорах (воздействие гетерофонно-подголосочного стиля), и речитативные реплики хора в диалогах с солистами, наконец, сплошное одноголосие в масштабах законченных форм.

Одноголосный хор обладает специфическими выразительными возможностями. Его можно уподобить солисту-гиганту, владеющему безграничной амплитудой звуковой динамики: от чуть слышного шепота до громopodobного форте. Эти качества в наибольшей степени свойственны мужскому и смешанному хору, где все партии изложены примерно в одном регистре. А отсюда — оптимальные условия для темброво-регистрового единства, для единообразия интонационного содержания в звуке и в слове; весь хор, как один человек, может «гремять» вверх или, напротив, смодулировать в низкий регистр, в сферу тихих, настороженных интонаций. Однако хормейстеры, особенно обладающие достаточным практическим опытом, отлично представляют себе, как трудно одноголосный хор превратить в коллективного солиста. В музыке Глинки эти трудности еще возрастают. Здесь необходима идеальнейшая интерпретация: чистота интонации, четкий ритм, осмысленная дикция и, что весьма существенно, разнообразная и гибкая нюансировка. Только при таких высоких исполнительских критериях одноголосные хоры Глинки будут драматургически оправданы и не будут производить впечатление вставных номеров. Назовем несколько особенно заметных примеров с хоровыми унисонами (сначала из «Руслана», а затем из «Сусанина»). Прежде всего, это хор из I действия «Лель таинственный» с его уникальным контрастом богатырских унисонов с ударами аккордов в канонах. Не менее впечатляет также контраст воинственных унисонов в верхнем регистре с нерешительным и отрывистым говорком в нижних регистрах смешанного хора «Погибнет, погибнет». Чрезвычайно эффектной и сценичной представляется также скороговорка в хоре рабов из V действия, с постоянной сменой форте и пиано. Ничего нет удивительного в том, что «Персидская песня» стала хрестоматийным образцом вариации на мелодию *ostinato*. Но почему-то недооценивается другой шедевр вариационного искусства Глинки — «Рассказ головы»!

Из унисонных фрагментов «Сусанина» наиболее яркими, остающимися в памяти являются солирующие басы в финале Эпилога, унисонные реплики мужского хора в «польском» акте, контрапункт унисонов в заключительном Presto «польского» акта, и, конечно, песня гребцов в I действии.

Круга вопросов, связанных с функцией оркестра в хоровых сценах опер Глинки, вполне было бы достаточно для самостоятельной монографии. Это еще почти не исследованная проблема. И не только по отношению к творчеству Глинки, но и вообще применительно к оперному наследию русских композиторов. Вместе с тем, многообразие взаимосвязей вокальных и инструментальных голосов оперной партитуры является важнейшей областью проявления эстетики и теории музыкального театра — ведущего жанра отечественного музыкального искусства и культуры прошлого столетия. В данной статье не предполагается



анализ глинкинского оперного оркестра, но все же нельзя совершенно обойти эту проблему, не коснуться в самой общей форме некоторых ее аспектов.

У Глинки, собственно говоря, нет чистой хоровой музыки без участия оркестра. Только один раз хор остается а *sappella* (в песне ополченцев и крестьян, которой открывается «Иван Сусанин»), но даже и здесь оркестр все же «подхватывает» в припеве. Веским аргументом против рассмотрения и оценки хоровой партитуры в операх Глинки без участия оркестра, может послужить употребление оркестра в хоровых сценах «Сусанина» и «Руслана» (отнюдь не в роли инструментального сопровождения). Он лишь изредка аккомпанирует, а в подавляющем большинстве случаев либо ведет самостоятельную партию, либо усиливает звучание хора различными способами дублирования вокальных голосов. В обоих случаях хор и оркестр составляют нерасторжимое единство: оркестровые голоса оплетают хоровую фактуру, образуют многоголосную контрапунктискую ткань или орнамент, сообщающие музыке необходимую подвижность и колорит. Надо признать, что контрапункт освобождается от уз аккордики и обретает ритмическую самостоятельность именно в оркестре, в изобретательнейших фигурациях струнных и деревянных, имитациях, в разного рода тембровых ритмических педалях и т. д. Образцы глинкинского орнаментального контрапункта содержатся, например, в оркестровых партиях «Персидского хора» и «Рассказа головы», где оркестр выступает в роли искусного «комментатора» событий, излагаемых в словесном тексте. Оба хора — ярчайшие образцы гомофонно-подголосочного склада Глинки, определяющего в сущности все основные характеристики голосоведения и фактуры его вокально-симфонических и симфонических произведений.

Удивляет глинкинский оркестр в сочетании с хором: он никогда не заглушает его. Хор постоянно словно «просвечивает» сквозь изящную паутину оркестровых подголосков и контрапунктов, на какие-то мгновения в оркестре возникают паузы или «выключается» гармония и тогда вдруг слышится звучание чистого хора. Подобную иллюзию звучания а *sappella* Глинка сообщил, например, фугато из интродукции «Руслана», где оркестр лишь «расцветивает» гармонию в хоре легкими имитациями. Подобных примеров не счесть. Но бывает и наоборот, когда в оркестре излагается главная партия, а хор либо эпизодически дублирует тематический материал оркестра, либо аккомпанирует ему аккордово-ритмическими фигурами (но в таких случаях уже не поет, а, скорее, «говорит»). Подобная ситуация в хоре имеет место в «польском» акте на музыку полонеза и мазурки. Блестящий образец наложения аккордовой декламации на главный тематический материал в оркестре — могучий, солнечный ре-мажорный финал «Руслана», в котором Глинка возвращается к музыке увертюры, добавив к ней слово, ритмиче-

ский контрапункт и певучую аккордику вокального ансамбля.

Если не так просто представить себе звучание того или иного хорового фрагмента в операх Глинки без оркестра, то еще труднее, а порой и вовсе невозможно, оторвать его от предыдущего и последующего хода драматургического развития. У Глинки нет вставных хоровых номеров, существующих исключительно ради национального колорита, и выполняющих, как бывает в некоторых сугубо лирических операх, роль музыкального интерьера для солистов. Любой из них так или иначе связан с действием, а следовательно, с поступками и судьбой героев оперы. Эту характеристику можно приложить в полной мере и к свадебному хору из «Сусанина» (№ 14). Тем не менее это не вставной «хорик» для слушания, а непосредственно вводящий в действие фрагмент большой хоровой формы, развивающейся параллельно и в единстве с драматургическими мотивами сольных партий. Напомним основные этапы развития действия в этом эпизоде: а) хор «Разгулялася», в конце которого содержится прямое обращение к Антониде; б) романс Антониды, сопровождаемый весьма существенными по смыслу хоровыми репликами; в) краткий диалог Собинина с хором девушек; г) небольшой, героического характера, фрагмент мужского хора; д) диалог Собинина с хором крестьян; е) большой дуэт Собинина с Антонидой, также с репликами хора и, наконец, ж) развернутый хоровой финал. Таким образом, солисты находятся все время в окружении хора: они также не могут остаться без хора, как и хор без них. Невозможно найти момент, чтобы остановить, прервать это драматургически единое *crescendo* от лирического начала в женском хоре до мощного, поистине симфонического разворота в заключительном смешанном хоре.

Интродукция, финал I действия и финал V действия — краеугольные камни былинно-героической концепции «Руслана», и если добавить сюда еще «сольный» II акт, то в целом получится «опера в опере». В упомянутых сценах хор и солисты на равных началах: как правило, солистам принадлежит первое слово, они как бы «запевают», хор продолжает, подхватывает. Структура «запев — припев» у Глинки отнюдь не проста, она отдалается от своего прообраза в народной песне и не всегда легко бывает обнаружена ее под покровом традиционных (а вернее сказать, более привычных) признаков формы. Ярчайшим примером симфонизации этого народно-песенного принципа формообразования является интродукция из «Руслана», композиция которой крупным планом представляет собой пятичастное рондо с тремя сходными по тематическому материалу рефренами (в си-бемоль мажоре) и двумя эпизодами (в ре и фа мажоре). Однако по сути своей — с асафьевской точки зрения на форму как процесс — это грандиозная симфоническая песня, причем «душа» этой песни и главный запевала — Баян. В партии Баяна



шесть запевов: два в экспозиционном рефрене, три в ре-мажорном сольном эпизоде («малом» рондо без хора) и последний, самый большой — запев-песня «Есть пустынный край», непосредственно связанный с наиболее развернутым по форме рефреном-припевом хора. Активный процесс формообразования совершается параллельно на обоих уровнях: в запевах партии Баяна по линии песенного распева, в хоровых припевах-рефренах средствами тематического варьирования, динамических контрастов и контрапунктической техники. Черты сонатности — постоянного атрибута глинкинского музыкального языка — с особенной силой выступают в разработочных эпизодах третьего рефрена, построенных на контрастных сопоставлениях сольных зачинов и туттийных подхватов (в данном случае особую роль приобретает микроформа принципа «запев — припев»). Третий рефрен полифункционален: в нем органично объединены два начала — итог предыдущего развития и новый подъем к заключительному варианту тематического зерна интродукции, по своему характеру очень напоминающего бетховенские коды. Сходную прогрессию от микроформ «запева» до его макроформ (песня и развернутые вокальные ансамбли) можно обнаружить также в финале I и V действий «Руслана».

В известном исследовании Асафьева о Глинке<sup>1</sup> уделяется особое внимание проблеме песенного, распевого начала в наследии основоположника отечественной музыкальной классики. Многократное возвращение Асафьева к этой проблеме позволяет считать ее своеобразным идейно-теоретическим мотивом его размышлений о путях развития русской музыки. Он пишет: «В интродукции оперы „Иван Сусанин“ — одной из ярчайших, конечно, композиций Глинки — русско-народный хоровой распевный стиль, с сохранением характерных свойств его даже в фуге, передан был без натуралистических подражаний „деревенской“ характерности и, наоборот, переведен в план высокоструктурных форм европейской полифонии. В хорах интродукции есть нечто генделевское по ясности и силе размаха и, одновременно, народное, русское — по складу высказывания» (разрядка моя. — О. К.)<sup>2</sup>. В этой же работе он многозначительно отмечает: «Я бы делил оперу эту (речь идет о „Руслане“ — О. К.) на песни»<sup>3</sup>. В замечательном анализе интродукции из «Руслана» содержится весьма существенное уточнение: «А вместе с тем как проста и скромна по своей народно-исконной форме основная идея: запевала и хор»<sup>4</sup>.

Разве можно в песне оторвать запев от припева? Также и в операх Глинки. В этом единстве сольного и коллективного начала — одна из основных пружин его музыкальной драматур-

<sup>1</sup> См.: Асафьев Б. Глинка.

<sup>2</sup> Там же, с. 220.

<sup>3</sup> Там же, с. 158.

<sup>4</sup> Там же, с. 170.

гии. Разрушить это гармоническое единство — значит выступить против Глинки; в самые ответственные моменты развития сюжета хор не только присутствует на сцене, а и участвует в самом развитии, ему поручаются заключительные «резюме». Как проигрывает, например, каватина Людмилы и романс Антонины в концертном исполнении без хоровых эпизодов! Не меньший ущерб музыке Глинки наносит также существующая практика исполнения двух хоров из V действия «Руслана» («Ах, ты свет Людмила» и «Не проснется птичка утром») с купюрами сольных партий; в обоих случаях нарушается логика и форма в целом.

Отсюда вывод: Глинку следует изучать, анализировать, исполнять не в мелких отрывках (именно «отрывках»), а крупными, монолитными сценами-фресками. Только такой подход к наследию великого классика отечественного музыкального искусства позволит познать непреходящие ценности его чело-вечнейшей, светлой музыки. Оперные хоровые сцены Глинки вполне заслуживают почетного титула настольных книг для каждого музыканта — композитора, дирижера, теоретика. Это самая совершенная школа русского хорового письма, вокального мастерства, наилучший материал для работы по овладению крупной вокально-инструментальной формой, наконец, надежнейший «путеводитель» для теоретика, занимающегося проблемами музыкального языка русских композиторов.

Представляется, что в интересах дальнейшего изучения музыкального языка Глинки, установления более точных теоретических ориентиров в вопросе взаимодействия горизонтали и вертикали в его музыке следует по возможности стремиться к сближению аспектов гармонического и полифонического анализ. Благодарнейшим материалом для подобного сближения под углом зрения комплексного подхода к проблеме генезиса многоголосия может послужить именно оперно-хоровая музыка Глинки, представляющая собой один из исходных фактурных вариантов классического единства гомофонных, гармонических и подголосочных традиций. Не пора ли решительно преодолеть еще сохранившуюся в теории и практике музыкознания тенденцию к отождествлению аккордовой фактуры с «хоральностью» (из-за исключительно гармонической трактовки аккордики), которая имеет, разумеется, определенные основания, но тем не менее ни в коей мере не соответствует духу и складу русской музыки в целом и, конечно, музыки Глинки. Хоровые партитуры великого отечественного классика изобилуют аккордовой фактурой, но суть дела в том, что внутренняя, интонационная структура многоголосия определяется не гармоническими, а в первую очередь гомофонно-подголосочными и закономерностями, реально проявляющимися в двух производных вариантах голосоведения — подголосочно-гармоническом и подголосочно-контрапунктическом.



О МЕЛОДИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ФОРТЕПИАННОЙ  
ФАКТУРЫ С. РАХМАНИНОВА

Мелодия— «главная основа всей музыки», по выражению самого Рахманинова,— мыслится им как широкая сфера интонационных проявлений музыкальной формы, как основополагающий драматургический фактор, объемлющий абсолютно все выразительные элементы в произведении. Яркий мелодист, Рахманинов создал непревзойденные образцы фортепианной кантилены в своих фортепианных концертах и пьесах. Песенные мелодии широкого дыхания, по существу, воплощают главное музыкально-драматургическое содержание большинства его фортепианных произведений. Однако «господство мелоса как организующего фактора (а не гармонизируемой мелодии)»<sup>1</sup> многосторонне проявилось и в другом, не менее важном аспекте формирования фортепианного стиля Рахманинова — мелодизации всех элементов фактуры, пронизанности мелодической интонационностью сопровождающих голосов и фактурных пластов. Мелодико-полифоническую сущность фортепианной фактуры Рахманинова отмечает Асафьев, характеризуя ее типичные черты: «Его своеобразный фортепианный стиль (или фактура его произведений) соткан из тончайшего сплетения орнаментов — всегда напевных — или из плавных мелодий — линий, окутывающих основную линию, как живые побеги породившую его ветвь»<sup>2</sup>.

Фортепианное творчество Рахманинова развивалось в русле русской музыки, фактура его произведений формировалась как разновидность подголосочной полифонии, пышно расцветшей в произведениях русских композиторов на основе органического претворения стилевых закономерностей, свойственных строению и развитию мелодики в народно-песенном творчестве. Асафьев, описывая фактуру произведений Скрябина, Рахманинова и Метнера, определяет ее как «полимелодическую, т. е., в сущности, усложненную попевочно-подголосочную»<sup>3</sup>. Однако формирование русской полифонии имело свои особенности в творчестве каждого композитора. Своеобразие рахманиновского стиля проявилось прежде всего в характере влияния мелодизма на фактурное преобразование гармонии, а также в создании специфических фактурных форм воплощения интонационно-мелодической основы, что еще не было предметом специального анализа.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, с. 278.

<sup>2</sup> Асафьев Б. Избранные труды, в 5-ти т. Т. II. М., 1954, с. 311.

<sup>3</sup> Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия, с. 279.

*Мелодизация гармонии.* Один из существенных признаков полимелодической фактуры — мелодизация гармонии — получает у Рахманинова широкое развитие в различных аспектах и многообразных проявлениях. Наиболее общий аспект — специфическая мелодизация гармонии в русской музыке, когда фактически стираются грани между гармоническим и полифоническим голосоведением<sup>1</sup>. Основной путь подобных преобразований в рахманиновской фактуре — мелодическое распевание фигураций разложенного аккорда. Очень характерны мелодические «прорастания» интонаций в сопровождающих слоях фактуры — таких, как линии сопровождения распевных тем-мелодий в фортепианных концертах, Второй сонате, прелюдиях, Этюдах-картинах. Наглядный пример — напевная мелодическая фигурация из II части Второго фортепианного концерта. В. Цуккерман определяет сущность подобного фактурного явления как «мелодическое раскрытие гармонии: потенции выразительности, заложенные в богатой гармонии вступления, воспринимаются более осязательно, более выпукло благодаря тому, что фигурация переводит гармонию „из вертикали в горизонталь“, в мелодический план»<sup>2</sup>.

Пронизанность гармонической фигурации мелодической интонационностью с годами приобретает все более утонченный характер и постепенно становится всеобъемлющей в фортепианной фактуре Рахманинова. Это сплетение мелодической интонационности с переливами гармонических красок (партия левой руки) в Прелюдии G-dur (op. 32), Этюде-картине a-moll (op. 39, № 2), мелодико-гармоническая полифония авторской транскрипции романса «Сирень» и многие другие страницы мелодического преобразования гармонии в музыкальной ткани его фортепианных произведений. На типические черты данного процесса в рахманиновской фактуре указывает А. Дмитриев, характеризуя коду из «Вариаций на тему Корелли»: «... после грандиозного разворота фортепианной полимелодической палитры гармонические голоса (в нижней строчке) постепенно мелодизируются, скрытая полифония незаметно становится реальной, благодаря тому что отдельные звуки разложенных аккордов начинают распеваться, функционально связываться с другими соответствующими звуками, образуются внутренние, очень ясные мелодические линии и даже мелодические последования аккордовых комплексов»<sup>3</sup>.

Ведущая роль мелодического развития голосов в музыкальной ткани приводит к усложнению гармонического языка, особенно в поздний период творчества Рахманинова. Гармониче-

<sup>1</sup> Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962, с. 191.

<sup>2</sup> Цуккерман В. Жемчужина русской лирики.— В сб.: Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, с. 508.

<sup>3</sup> Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования, с. 200.



ская функциональность подчиняется ладовым закономерностям линейного мелодического движения. Первоосновой выступает здесь логика ладофункциональных сопряжений мелодических тонов. В результате фактура приобретает многослойную структуру, состоящую из независимых в значительной степени голосов и самостоятельно сформировавшихся на их основе пластов музыкальной ткани. Как указывает Т. Бершадская, «мелодический фактор вообще играет у Рахманинова существенную роль в организации гармонического движения. Свойственная его мелодии широта дыхания, проникая в гармонию, выражается, прежде всего, в широко развитых мелодических связях аккордов, а также в напевности музыкальной ткани»<sup>1</sup>.

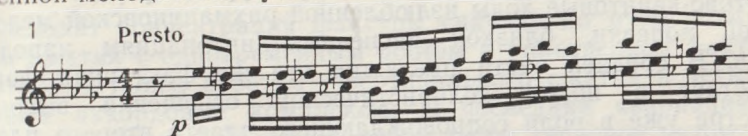
Подчеркивая ярко выявленную в поздние периоды творчества Рахманинова тенденцию к ослаблению функциональной значимости аккордов, Т. Бершадская одновременно отмечает повышенную роль колористической окраски гармонического звучания. Ослабление гармонической функциональности не следует понимать как простую замену ее красочным фактором. В силу широкого влияния мелодической интонационности гармония в музыкальной ткани у Рахманинова раскрывает свои качественно новые грани. Функциональность гармоническая переключается в интонационную выразительность гармонии, слитой с мелодическими оборотами. Красочность аккордов у Рахманинова почти всегда неразрывно связана с оттенками гармонического интонирования как добавочным средством смыслового раскрытия мелодии.

Главенство мелодики в рахманиновском фортепианном стиле проявляется в своеобразных приемах изложения, образующего многосоставный подголосочный полимелодизм. Характерные виды фактурных форм складывались у Рахманинова в таких сферах формирования музыкальной ткани, как двухголосное изложение мелодии, полифонизация сопровождения, самостоятельная контрапунктирующая мелодия, «синтезирующая» полифония.

*Двухголосное изложение мелодии.* Наиболее естественным для мелодического стиля Рахманинова стало подголосочное обогащение мелодии терцовой или секстовой второй. В одной из первых фортепианных пьес Рахманинова — «Элегии» (ор. 3) — мелодия разветвляется свободным чередованием подголосочного изложения в терцию и сексту. Позже Рахманинов не раз прибегал к двухголосию подобного вида. Достаточно назвать Музыкальные моменты h-moll и Des-dur, в которых мелодии от начала до конца выдержаны в строго параллельном двухголо-

си консонантных интервалов терции и сексты. Произведения более поздних периодов лишены длительно развитых двухголосных линий параллельного движения. Терция и сексты как таковые растворяются в усложненном аккордово-полифоническом складе фортепианного изложения.

Широко распространен в фортепианной фактуре Рахманинова свободный двухголосный склад, не придерживающийся единообразия в интервальном строении, как, например, двухголосная партия левой руки в Музыкальном моменте b-moll. В прелюдии es-moll (ор. 23), своеобразная линия правой руки виртуозно-этюдного плана, двухголосная линия правой руки помимо сочетания голосов секундового и более широкого интервального строения включает моменты противоположного движения верхнего и нижнего голосов. Его образует своеобразно изогнутая интонационная линия нижнего голоса, в которой ясно обнаруживаются черты интервальной «раскачки», столь свойственной мелодическому стилю Рахманинова:



Такая же форма интервального движения вокруг повторяющихся опорных звуков присуща и теме Этюда-картины d-moll (ор. 39, № 8), изложенной двухголосно. Второй голос следует за главной мелодией почти параллельно, точно воспроизводит ее ритм и направление, но меняет величину интервалов. Из-за неточного параллелизма сочетание голосов образует по вертикали самые причудливые интервалы, необычные для двухголосного распева (параллельные кварты и квинты, септимы, секунды). Тем не менее их присутствие не снижает напевного характера мелодического развития, а создает неповторимо красочный гармонический эффект звучания в мелодическом слое фактуры.

В двухголосном изложении мелодии Этюда-картины fis-moll (ор. 39) второй голос представляет собой ломаную линию интонационной «раскачки», включающую моменты разнонаправленного движения по отношению к основному мелодическому голосу. Разнонаправленность интервалов последовательно проводится в развитии двухголосной мелодической линии этюда. Общий результат в звучании такой фактуры — облегченность, прозрачность звуковой атмосферы, разрежение плотности. Если проследить принцип интервального строения двухголосия в экспозиционном разделе этюда, нетрудно заметить, что смена широких и узких интервалов в одновременном звучании голосов по вертикали сводится к чередованию октавы и более узкого интервала (кварты, терции). Это обстоятельство сближает описываемую фактурную форму с известным в романтической

<sup>1</sup> Бершадская Т. О гармонии Рахманинова. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М. — Л., 1966, с. 161.



фортепианной музыке видом разложенного четырехзвучного аккорда в диапазоне октавы. Смысловое интонирование интервалов совершило фактурную переориентацию — рахманиновская фактура разложенного аккорда слышится, существует и развивается как интенсивное двухголосие, совместившее черты подголоска-второй с формой романтической фактуры. Впервые блестящее претворение получает фактурное двухголосие в изложении главной темы Прелюдии В-дур (op. 23), замечательной своим богатством образно-звуковых ассоциаций:



Мелодико-тематической основой фактурной формы явились квартково-квинтовые ходы излюбленной рахманиновской мелодической попевки, близкой распевным интонациям народной песни. В средней части прелюдии эта же фактурная форма предстает в новом колористическом освещении высокого регистра уже в роли сопровождающего пласта второго плана, мелодически содержательного и красочного по звучанию.

Большое разнообразие фактурных форм, образованных на основе соединения описанного фактурного приема с интервальным строением рахманиновских тематических попевок, дают произведения 1910—1917 гг. Интересен в красочно-полифоническом отношении пример оригинальной фактурной формы в фортепианной транскрипции «Сирени»:



Хотя прямое двухголосие и не зафиксировано в авторской записи, линии хорошо прослушиваются, каждая имеет осмысленный выразительный рельеф. Особенно примечательна нижняя линия, включающая характерные трихордовые попевки.

Дальнейшее чередование широких и узких интервалов идет по пути еще большей мелодизации обоих голосов. Октава уступает место другим широким интервалам (септима, секста, квинта) главным образом в разработочных эпизодах как проявление интонационно-вариантного развития (см. тт. 14—22 Этюда-картины *fis-moll*). Во Второй сонате склонность к фактурной вариантности порождает обилие видов двухголосного изложения в фактуре. Фактурное развитие в разработке первой части

начинается с двухголосного изложения раскачивающихся интервальных ходов. На следующем этапе развития особенностью двухголосия становится разнонаправленность голосов с типичным чередованием широкого и узкого интервалов (септима и терция) при неизменном оstinato нисходящего ломаного мотива:



Происходит концентрация фактуры сначала по пути ритмического сжатия с одновременным ростом и уплотнением фактуры «по горизонтали», а затем — вертикального сжатия в четырехзвучные аккордовые комплексы. И последняя «вариация» — опять разложенный аккорд в новом виде: терцовое изложение мелодии верхнего голоса с подголоском. Самый подход к вершине кульминации — началу репризы (Tempo I) — сконцентрирован в аккордовой фактуре. Все это вместе с регистровыми и ритмическими вариантами в изложении партии левой руки, своеобразно претворяющей колокольные звучания, в большой степени драматизирует подход к репризе, который звучит с большим подъемом и внутренней экспрессией.

**Полифонизация сопровождения.** В фортепианной фактуре произведений Рахманинова огромное значение для создания целостного образа имеет сопровождающий фигуративный фон. Мелодизированная гармоническая фигурация (своеобразный вид мелодически распетой гармонии), насыщаясь индивидуализированными интонациями разной степени яркости, приобретает тем самым большую самостоятельность в качестве развитого подголоска. Обычны для рахманиновской фактуры случаи прорастания подголосков из самого сопровождающего голоса, особенно путем задержаний отдельных звуков верхнего отрезка мелодической «волны» в линии сопровождения. Типичный пример — аккомпанирующие линии в левой руке к мелодии побочной темы I части Второго концерта. Наиболее характерные черты этих линий: 1) охват полного цикла восходящей и ниспадающей мелодической «волны», в основе своей образованной звуками разложенной гармонии в диапазоне двух и более октав; 2) изменчивость в интервальном строении — ходы по звукам



разложенного аккорда в нижнем регистре (начало и конец «волны») по мере приближения к вершине преобразуются преимущественно в поступенное секундово-мелодическое движение, происходит как бы интонационно-мелодическая концентрация в аккомпанирующей линии, к тому же органически включившей в себя интонации солирующей мелодии. Вместе с мелодическим развитием темы идет интонационное развитие и в сопровождении, которое расслаивается полифонически, образуя басы на педали и голос в среднем регистре посредством задержанных звуков в восходящей верхней части «волны»:



Созданный Рахманиновым характерный тип фактурного сопровождения фортепианной мелодии включает в себе большие выразительные возможности. Основная образная функция такого аккомпанемента — способствовать созданию широкого распевного мелодического движения большого дыхания, внесению песенной стихии в инструментальную музыку в стилистическом единстве с основной солирующей мелодией.

Во всем дальнейшем фортепианном творчестве Рахманинова описанный вид фактуры стал важным элементом, сопутствующим изложению широкой фортепианной кантилены. Наибольшее развитие подобный вид сопровождения получает во II части Третьего концерта — линии в левой руке разрастаются до широкого диапазона, насыщаются аккордами, дополнительными голосами, хроматическими интонационными ходами. В произведениях 1910—1917 гг. сопровождающие мелодизированные линии претерпевают значительную трансформацию: 1) они по большей части утрачивают форму цикла полной мелодической «волны», появляясь в виде восходящей или нисходящей ее части либо обретая причудливую изломанную форму<sup>1</sup>; 2) их все больше пронизывают интонации поступенно-секундового мелодического движения, придавая линиям большую самостоятельность и мелодическую выразительность<sup>2</sup>; 3) в силу переменнойности функций в фактуре эти линии уже не являются принад-

<sup>1</sup> См. прелюдии E-dur (op. 32), c-moll (op. 23), Этюды-картины g-moll и cis-moll (op. 33).

<sup>2</sup> См. Прелюдию C-dur, финал Второй сонаты.

лежностью лишь партии левой руки, а проникают и в другие линии фактуры — средний и верхний регистры<sup>1</sup>.

Другой характерный вид сопровождения, получивший выразительно-образное воплощение в фактуре произведений Рахманинова, — фортепианная фигурация ярко выраженного фонового значения. Высокое мастерство в создании тонких психологических нюансов средствами фортепианной фактуры сказалось в прелюдиях и этюдах-картинах, где обращение к фоновым фактурным образованиям становится более частым. Фортепианный стиль Рахманинова, сначала интенсивно-мелодический, эволюционирует в полифонически-красочный, не теряя ведущей роли мелодики. Важнейшим компонентом в создании тонких фортепианных красок явились разновидности фоновых фигураций. Так, в Прелюдии G-dur скромными, но изысканными в своей лаконичности средствами создана тонкая миниатюрная зарисовка лирического пейзажа. Фоновая фигурация оstinатно повторяющейся квинтоли вместе с солирующей лирической мелодией составляет приближающееся к моцартовскому прозрачное изложение. Сопровождение в партии левой руки, образованное из разложенной арпеджированной гармонии, является интонационно измененным элементарным аккомпанементом типа «бас — аккорд» и включает в себя скрытые полифонические черты. Распевание аккомпанирующей гармонии приводит к мелодизации ее до уровня интонационно-выразительного подголоска. В колыбели мелодизированной гармонической фигурации в качестве предыкта к басовому голосу интонационно значимы интервалы кварты и терции:



В этих интервальных ходах слышатся перепевы трихордной попевки — основной интонационной ячейки древнейших народно-песенных пластов, неоднократно использованных Рахманиновым в своем мелодическом словаре.

Шедевр колористической фортепианной звукописи — авторская транскрипция романса «Сирень», сделанная Рахманиновым в 1913 году. Композитор сочетает здесь интенсивную мелодизацию всех составляющих звуковую ткань линий (т. е. усиление полифонического начала) с прозрачностью звучания. Вся мелодико-полифоническая ткань пьесы разрастается из одной исходной попевки, лежащей в основе фонового движения фортепиан-

<sup>1</sup> См. Прелюдии f-moll, A-dur, Des-dur (op. 32).



ного аккомпанемента (см. начало романса). Основу фактуры в транскрипции составляют два самостоятельных пласта: 1) колышущийся фон, образованный из мелодически распетого тонического трезвучия, включая интонации трихордовой певки, и 2) широкие мелодизированные линии басового сопровождения. Последние сохранили лишь общую идею обычного построения и оказались решительным образом трансформированы, приняв очертания покачивающихся интервальных ходов вступления. Мелодия романса естественно вплетается в узорчатые линии этих разросшихся подголосков, перемещается в различные регистры, оказываясь то «внутри» звуковой ткани, то «наверху». Каждый из трех основных голосов (мелодия, фон и басовая линия) сохраняет в своем изложении самостоятельное, отличное от других ритмическое строение. В результате создается своеобразная «полифоническая интерференция» разноритмических мелодических линий:

7 Non allegro

Фактура транскрипции романса «Сирень» — образец блестящего претворения в фортепианной музыке принципов подголосочного развития полифонической ткани на основе интонационной и ритмической вариантности с широким внедрением свободных имитаций.

*Самостоятельная контрапунктирующая мелодия.* Рахманинов в своих фортепианных произведениях широко воплощает характерное свойство русской музыки — сочетание в одновременном звучании двух и более самостоятельных мелодических линий, раскрывающих в своем выразительном значении разные, порой контрастные грани мелодического образа.

Мелодизация всех элементов фортепианной фактуры сглаживает эти резкие грани, позволяющие легко отличить самостоятельные контрапунктирующие линии от развитых подголосков или мелодизированного фона; часты регистровые переходы, трансформации фактурных разделов. Отличительные признаки таких мелодий — в индивидуальной интонационной основе, длительном, непрерывном развитии, наличии синтаксической формы.

Чаще всего их ритмическое строение существенно отличается от основной мелодии — они изложены другими длительностями, отличаются ритмическим рисунком, расположением ритмоинтонационных опор и синкоп, свободным дыханием цезур.

О ярко выраженной индивидуализации широких подголосочных линий можно говорить лишь касаясь произведений, написанных в период Второго фортепианного концерта и позже. Период творчества, начавшийся в годы создания Второго концерта, отмечен пышным расцветом мелодизма, обогатившего фортепианную фактуру широким дыханием песенных тем, а также выразительными подголосочными линиями. Распевные мелодии среднего регистра проникают в фактуру центральных разделов Прелюдий B-dur и g-moll. В Прелюдии c-moll из кратких реплик верхнего голоса, возникающих на вершине стремительных пассажей, постепенно складывается непрерывная протяженная линия самостоятельного мелодического значения. Фортепианные пьесы 1910—1917 гг. содержат примеры индивидуально развитых линий, составляющих в одновременности звучания с основной мелодией тип дуэтного изложения, выдержанного от начала до конца произведения. Таковы Прелюдии F-dur и A-dur (op. 32), Этюд-картина f-moll (op. 33, № 1). Своеобразный полифонический дуэт в изложении Прелюдии F-dur складывается по типу соотношений вокальной строчки в романсе и фортепианной партии<sup>1</sup>.

Противоборствующее развитие двух контрастных образов Этюда-картины f-moll (op. 33, № 1) дается в изложении двух контрастно звучащих мелодических линий. Басовая линия, почти цитирующая зловещий мотив графини из «Пиковой дамы»<sup>2</sup>, воплощает активно-волевой, наступательный, резко заостренный образ роковых сил:

8 Allegro non troppo

Мелодия верхнего голоса изложена долгими звуками, с опеванием переменных ладовых устоев в пределах ограниченного диапазона, с несовпадением интонационных и тактовых опор (преодоление квадратности). Все эти признаки, не говоря уже о непосредственном впечатлении от характера звучания, указывают на ее близкое родство с мелодиями знаменного распева, характеризующегося «спокойным, но постоянным движением

<sup>1</sup> Исследователи отмечают как характерную черту рахманиновского стиля наличие контрапунктической мелодии в фортепианном сопровождении романсов (Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования, с. 192; Протопопов В. История полифонии. М., 1962, с. 193).

<sup>2</sup> Рахманинов не раз обращается к нисходящему звукоряду Чайковского, каждый раз перефразируя его ритмоинтонационный склад.



голоса вверх и вниз в пределах терции или кварты»<sup>1</sup>. Во взаимодействии этих двух фактурно-образных планов постоянно противостоят тесная связь и самостоятельность мелодических линий. Разный ритмо-метрический масштаб, несовпадение устоев, преодоление тактового размера синкопами и мотивными «волнами» в верхнем голосе, в то время как строение фраз в басу диктует размер в каждом такте,— все это знаменует стремление к независимому развитию голосов.

Тем не менее наличествуют и крепкие связи. Следует указать на общность интонационного строения обеих линий: преобладает нисходящее движение «уступами», разница лишь в диапазоне, охватываемом мотивами; верхний голос в общих чертах воспроизводит рельефы басовых ходов. Главным цементирующим средством выступает гармоническое заполнение фактуры, басовую основу которой составляют звуки нижней мелодической линии. Необходимо отметить, что ладово-гармоническая сущность каждого тона верхней мелодии в одноголосном звучании не раскрывается до конца; в этом обнаруживается его большая зависимость от связей с нижним басовым голосом и аккомпанирующей гармонией. Кроме того, существующий в этюде фактурный склад ставит верхний голос в положение солирующей мелодии, сопровождаемой традиционным аккомпанементом «бас — аккорд» (т. е. наличествуют еще и очень крепкие фактурно-функциональные связи). В то же время мы видим значительное переосмысление роли баса и мелодии. Басовая линия сильно обособилась и приобрела равнозначное с мелодией (если не первенствующее) образное значение. При этом наряду с большой смысловой индивидуализацией каждый басовый звук вместе с последующим аккордом сохраняет функцию традиционного аккомпанемента «бас — аккорд», где бас выступает в роли гармонической опоры. Аналогичный принцип контрастно-тематического соединения мелодической и басовой линий является ведущим для склада фактуры Этюда-картины d-moll (op. 33).

«Синтезирующая» полифония. Присутствие двух или нескольких смысловых линий в фактуре порой нивелирует первенствующее значение какой-либо из них. Более того, происходит усиление их взаимозависимости настолько, что логику музыкально-смыслового развития можно ощутить и проследить лишь в совокупном изложении всех голосов. Подобные явления позволяют говорить о выдвигании на первый план синтезирующей роли полифонии в создании образного единства. В значительной мере сказанное относится к рассмотренным уже Прелюдиям F-dur и A-dur (op. 32), Этюду-картине f-moll (op. 33), где звуковой образ складывается из полифонически сплетающихся ли-

ний, каждая из которых воплощает одну из важных граней образного содержания.

Контрастная разнотемная полифония в фактуре Этюда-картины es-moll (op. 33) воплощает почти зримую пространственную объемность в совместном звучании разных планов. Главная непрерывная нить быстрого вихревого голоса цементирует все изложение, но сама по себе без подголосочных допавлений, внезапных возгласов и прочерчиваемых линий не имеет достаточно выразительного значения, оставаясь в рамках этюдно-виртуозного последования. Остальные компоненты фактуры, отдельно взятые, также не оставляют связного впечатления. В соединении же этих разноплановых элементов встает картина большой впечатляющей силы, изобилующая яркими вылетами и контрастными вторжениями.

Обратим внимание на особенный склад фактурного изложения начального тематического материала в Прелюдии cis-moll (op. 3), Этюдах-картинах cis-moll (op. 33) и D-dur (op. 39). Темный характер тематизма во всех этих случаях выражает нафос ораторского призыва, драматическую напряженность или звукообразительный колорит праздничного перезвона. Каждая звучащая единица имеет мелодический смысл. Если отвлечься от фактурного удвоения партий левой и правой руки, то в основе мы обнаружим «двухголосие», собственно, два пласта, соотношенные по принципу «бас — аккорд». У Рахманинова эта типичнейшая формула аккомпанемента служит воплощению ведущего тематизма. Соединив в последовательности мелодические звуки баса и аккорда, мы получим смысловую линию с характерным рельефом интервальной «раскачки». Рисунок интервальных шагов близок таким образцам рахманиновской мелодики, как начальный мотив Прелюдии a-moll (op. 32). Существует, однако, и принципиальное отличие в природе образования тех и других последований. Мотив из прелюдии имеет явное ладово-мелодическое происхождение и строение, а в перечисленных выше пьесах мелодические интервальные ходы как бы вычлениваются из гармонии, они органически сплавлены с аккордикой фактурного изложения и обусловлены ее составом:

The image shows two musical staves illustrating intervallic 'раскачки' (shakings). The top staff is in G major (one sharp) and is divided into two sections: 'Lento' and 'Grave'. The 'Lento' section starts with a piano (ppp) dynamic and features a series of chords and intervals. The 'Grave' section starts with a forte (ff) dynamic and shows a similar intervallic structure. The bottom staff is also in G major and is marked 'molto marcato', showing a different rhythmic and dynamic treatment of the intervallic material.

<sup>1</sup> Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971, с. 12.



Изначальная схематическая основа описанных выше интонационных ходов — разложенные, неодновременно звучащие интервалы двухголосия. Фактурное оформление облекает отдельные звуки двухголосия аккордово-гармоническим или октавным наполнением, раздвигает голоса регистрово. Но мелодическая логика последований «бас — аккорд» надежно скрепляет единство смыслового стержня в сложной фактуре.

Этот оригинальный, созданный Рахманиновым вид фактурного изложения музыкального тематизма является еще одним примером синтезирующей полифонии. Ясная логическая последовательность складывается лишь в комплексном звучании всех составляющих компонентов, поскольку каждый из них не содержит в достаточной мере самостоятельной мысли. Такого рода комплексное изложение явилось синтезом: 1) мелодического рисунка, образованного полифонией разложенного двухголосия, 2) состава функционально-гармонических последований и 3) типичной фактуры сопровождения «бас — аккорд». Направленность данного фактурного приема решительно подчеркивает мелодическую значимость каждой смысловой единицы звучания скандирующим произношением. Это отмечает и авторская акцентировка в тексте. Вместе с регистровыми перебросками такая фактурная раскладка сама по себе обеспечивает весомое произношение определенно направленным аппликатурным приемом: поставленная сверху рука на каждый аккорд, октаву, отдельную ноту вместе с «двухручным» удвоением усиливает подчеркивание.

Рассмотрев различные аспекты влияния мелодизма на фактурный стиль фортепианных произведений Рахманинова, можно сделать следующее заключение.

Особенности рахманиновской мелодики, ее интонационная основа определили формирование музыкальной фактуры в фортепианных произведениях композитора.

Усиливающееся воздействие ладово-мелодических отношений на гармоническое развитие проявляется в фортепианной фактуре Рахманинова, в первую очередь, как широкое мелодическое распевание гармонии. Данный процесс по-новому выявляет выразительный смысл гармонического интонирования (1), значительно расширяет колористические функции гармонии (2), неуклонно ведет к интенсивной полифонизации музыкальной ткани (3).

Одновременно с фактурно-мелодическим преобразованием гармонии основой рахманиновской фортепианной полифонии стало интонационно-мелодическое насыщение фактуры вплоть до образования фактурно-полифонических пластов. Характерные для рахманиновского фортепианного творчества сферы полифонизации фактуры, рассмотренные в статье, явились почвой, на

которой складываются типично рахманиновские фактурные формы, несущие в себе большие выразительные возможности для воплощения драматургического содержания и эмоциональной образности в фортепианных произведениях.

Фортепианный стиль Рахманинова по своему интонационному содержанию, типу подголосочного формирования полимелодики и сопряжению фактурных пластов представляет собой самобытнейшее явление русской фортепианной музыки. Из современных ему композиторов Рахманинов наиболее полно и последовательно воплотил стилевые черты народно-песенного творчества, о чем ясно свидетельствует фактурный склад его произведений. Органическая связь с народными истоками конкретно осуществляется в мелодических попевках, составляющих интонационную сущность фактурных форм. Зерном тематизма в фортепианной фактуре в процессе интенсивной тематизации всей музыкальной ткани становятся смысловые мелодические обороты, близкие народно-песенным (трихордовые и секундовые попевки, мотивы интонационной «раскачки»). Кантиленная основа фортепианного стиля Рахманинова формирует многосоставную полимелодику его произведения по типу народно-песенного подголосочного распевания. Своеобразное претворение в фортепианной фактуре импровизационной вариантности, свойственной подголосочному стилю русской народной песни, дало основу многообразию интонационно-фактурных форм, призванных выразить сложное образно-психологическое содержание музыки Рахманинова.

Фактурно-мелодические достижения Рахманинова восприняты и плодотворно продолжены в фортепианном творчестве советских композиторов. Развитие многонациональной фортепианной музыки пошло также и по пути мелодического формирования музыкальной ткани, проложенному Рахманиновым и русской музыкой.

Г. Белов

#### ИДЕЙНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ В. САЛМАНОВА

Творчество народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии имени М. И. Глинки Вадима Николаевича Салманова — заметное и самобытное явление в музыкальной жизни нашей страны.

Принято считать, что популярность композитору создала его хоровая музыка (в первую очередь — оратория-поэма «Двенадцать», хоровые циклы «...Но бьется сердце», «Лебедушка», многие хоры а cappella). Успехи Салманова в этом жанре по достоинству оценены и слушателями, и хоровиками, и музыко-



ведами. Значительно менее освещено его камерное творчество: между тем камерные произведения Салманова активно живут на концертной эстраде, нередко звучат по радио, вызывая неоднозначные суждения не только любителей музыки, но и музыкантов-профессионалов, музыковедов.

Интересным, с точки зрения интонационно-стилистических поисков, поучительным в плане идейно-эстетической эволюции представляется вокальное творчество Салманова. Композитор написал около 80 романсов и песен<sup>1</sup>, объединив их в семь тетрадей и восемь циклов. Искания Салманова в камерно-вокальном жанре являют собой пример неустанного труда, пример самосовершенствования. Не сразу приходит композитор к открыто декларируемой им гражданственности своего искусства: «Гражданственная тематика — в основе многих моих камерно-вокальных и хоровых произведений. Но и создавая камерную инструментальную музыку без объявленной программы, я в большинстве случаев стремился выразить и чувства гражданина своей страны»<sup>2</sup>.

От художественно несовершенных, концепционно и стилистически традиционных опусов к подлинным творческим завоеваниям, через промежуточные, не столь заметные сочинения — к значительным произведениям — таков отнюдь не ровный путь становления честного и талантливое советского музыканта.

Творчество Салманова можно отчетливо разделить на три периода. Первый — до 1960 года, то есть до обращения композитора к сериальной технике — наиболее обширный, не лишенный противоречий, возможно, самый интересный для наблюдения стилистической эволюции автора. Второй период — шестидесятые годы — посвящен творческим экспериментам композитора в использовании сериальной техники в инструментальных жанрах. Последний — с 1970 года — как бы подводит итог стилистическому поиску композитора. Салманов, применяя все виды современной композиторской техники, вновь активно привлекает фольклор.

Циклом «Испания в сердце», вершинным по своему значению, завершается период творческого становления романсового искусства композитора. К этому времени стиль Салманова обретает самобытность, вокальное письмо становится профессионально безупречным, идейно-эстетическое содержание творчества насыщается пафосом современности. Следующие за «Испанией в сердце» романсовые произведения образуют новую линию в творчестве.

<sup>1</sup> Некоторые свои романсы автор называет песнями («Былые песни», «Песни об одиночестве», «Три русские песни в свободной обработке»). В дальнейшем будут определены романсовые свойства некоторых из этих произведений.

<sup>2</sup> Салманов В. [Статья в редакционной подборке «Революции посвящается»] — Советская музыка, 1977, № 12, с. 7.

В выборе Салмановым литературной основы романсов отразилась определенная тенденция, которая указывает и на поиски своей темы в этом жанре, и на мировоззренческий и эстетический рост музыканта, и на задачи, поставленные перед собой автором в области стиля, драматургии и музыкально-выразительных средств. Как это бывает у больших художников, от одного произведения к другому растет профессиональное мастерство, и этот процесс происходит часто одновременно с повышением идейно-творческого уровня.

Три романса на стихи А. Блока, сочиненные в 1939 году, когда композитор еще учился на третьем курсе консерватории, открывают начало его творческого пути. Салманов не предполагал объединять их в тетрадь. Но романсы складываются в небольшой лирический цикл, несколько мрачноватый по общему колориту. Взволнованно-романтический монолог «Перстень-страданье» и угрюмо-безысходный романс «Улица» повествуют о безотрадной жизни в капиталистическом городе-спуте. Вальсовые формулы лирического романса «Мы встречались с тобой» не вносят динамического контраста в содержание цикла: закатный туман залива, печаль померкших чувств, несостоявшейся любви — словом, унылость и беспросветность.

В музыке романсов слышны различные стилистические влияния, главным образом — русской вокальной классики: оперно-ариозная открытость и экспрессивность сольной партии и некоторые интонационные обороты напоминают мелодии Римского-Корсакова и Рахманинова, речитативно-декламационные фразы близки психологически емкому письму Мусоргского, фактурно-гармонические принципы многослойно разработанного фортепианного сопровождения в какой-то степени исходят из романсового творчества Гнесина, Щербачева. Сложноладовые образования в фактуре аккомпанемента сгущают сумрачные краски, нагнетают эмоциональную напряженность. В первых блоковых романсах уже обнаруживаются и характерные «салмановские» фактурные приемы: диссонантная звончатость аккордики, как бы случайные секундовые и септимовые «столкновения» подголосочно-полифонических линий. «Перстень-страданье» всей своей оперно-пышной экспрессией говорит о возможностях открытых эмоциональных всплесков в мелодическом даровании Салманова. Гармоническая утонченность романса «Мы встречались с тобой» — об умении создать психологически подробную музыкальную ткань. В третьем романсе — «Улица» — наиболее отчетливо проступают качества, которые станут неотъемлемыми в зрелом творчестве композитора: экономность фактуры, скупая, экспрессивная аккордика, напряженно-диссонантная полифония, точная выразительная фразировка вокальной мелодики.



Через шесть лет (четыре года из них в биографии композитора пришлось на время военной службы), в 1945 году, появляются еще четыре романса В. Салманова на стихи А. Блока: «Песня Офелии», «Медлительной чредой», «Ночью вьюга снежная» и «Медленно в двери церковные». Их уже труднее объединить в цикл или тетрадь: они довольно различны и по содержанию, и по стилистическим приемам, хотя все написано для высокого голоса. (Характерно, что до вокального цикла «Испания в сердце» вся камерная вокальная музыка Салманова написана для высокого голоса — сопрано или тенора. Возможно, что такое предпочтение звонких вокальных тембров — следствие поэтизации юношески-романтических настроений в ранней лирике композитора.)

Лишь в 1976 году была опубликована «Песня Офелии». Это произведение можно отнести к редким в камерном жанре опытам Салманова, где он стремится создать характеристический образ. В «Песне Офелии» нетрудно «увидеть» оперную героиню: в монологе теряющей рассудок девушки — трагедия внезапно оборвавшейся, загубленной любви.

«Песня Офелии» — меньше всего песня или романс, но — вокальная сцена с бурной, экспрессивной кульминацией. В напряженных моментах формы мерный ритм «колокольных» аккордов уравнивает нервный излом вокальной линии, и в целом характер музыки, хотя и имел основания обрести болезненную аффектацию, не впадает ни в мелодраматизм, ни в «жути» экспрессионизма, оставаясь в пределах строгого и здорового вкуса.

Странным идейным и художественным анахронизмом выглядят два блоковских романса Салманова: «Медленно в двери церковные» и «Медлительной чредой». Эстетизация молитвенно-покаянных настроений, элегические вздохи вслед уходящим осенним дням — вряд ли подобное лирическое высказывание может явиться откровением в творчестве молодого советского художника (что композитор и сам понял спустя некоторое время).

В новых блоковских романсах у композитора есть и некоторое движение вперед. Они аскетичнее по фактуре и строже в отборе выразительных средств. Помимо ариозно-оперного мелодизма в «медленных» романсах и декламационного речитатива в «Песне Офелии» (в которой лишь просвечивают «островки» песенного интонирования), в тематизме романса «Ночью вьюга снежная» обнаруживается, что композитору не чужда простота песенных форм.

Через двенадцать лет Салманов снова обратится к поэзии Блока, и музыкальное прочтение поэтического текста будет совсем иным. Оратория-поэма «Двенадцать» докажет, что ее автор сумел преодолеть свои салонно-романтические представления, связанные с лирикой Блока; он выбрал другие стихи

поэта и нашел свое понимание революционной стихии блоковской поэзии.

Салманов весьма сдержанно отзывался о своем вокальном цикле «Светлые минуты» на стихи Фета. Считая музыку цикла плохой, говоря, что появление его было вызвано лишь необходимостью выработки технических приемов, автор допускает субъективизм в оценке своего раннего произведения. При всех несовершенствах этого цикла есть, однако, достаточные основания к сохранению его в творческом активе композитора. После угрюмого психологизма блоковских романсов светлая «мадригальная» поэзия Фета дала композитору необходимый импульс к изменению образной сферы и манеры вокального письма. Фетовский цикл рожден искренним лирическим порывом<sup>1</sup>. Чистые, проникнутые ласковым, теплым лиризмом настроения, родившиеся в этом цикле, станут неотъемлемым свойством эмоционального мира художника. Семь романсов этого цикла воспевают очарование возлюбленной, высокий настрой души влюбленного, печаль безответного чувства. Монтаж стихов Фета лишь прозрачно обозначает сюжетную линию, в которой драматические моменты оттеняют общий просветленный тон произведения. «Светлые минуты» — первый опыт композитора в создании сюжетного вокального цикла, драматически цельного, с точными и художественно убедительными контрастами.

Важным достижением композитора в этом цикле стала выразительность естественной, интонационно гибкой вокальной мелодики. В ней органично сплавлены песенная простота и лирическая задушевность диатонической интонации (навеянной романсовым мелодизмом, близким и к Римскому-Корсакову и к Чайковскому) с психологической детализированностью, которая создается хроматическим мажороминором, изящным мелодико-гармоническим модулированием внутри периода. Плавный, живой, неквадратный ритм мелодического прочтения стихов Фета усугубляет свойства ариозности вокальной партии «Светлых минут».

По сравнению с блоковскими романсами фактурный стиль здесь значительно прояснился, стал экономнее, прозрачнее, избретательнее. Характерно, что каждый из семи романсов имеет свой собственный рисунок фактуры, точный в психологическом плане и графически рельефный. Композитор использует в каждом романсе, как правило, разработку лишь одного фактурного приема, добываясь разнообразия его музыкального развития. В «Светлых страницах» снова встречаются излюбленные салмановские приемы: «колокольная» звучность аккордики, в плавной подвижности диссонансирующими «уколами» сталкиваются росчерки мелодически-протяженных подголосков. Новой

<sup>1</sup> На титульном листе рукописи автором обозначено посвящение С. Фениной (будущей жене композитора) и время написания: декабрь 1946 г.



деталью стала неординарность кадансирования. Хотя во всех романсах используется каданс в тонике, каждый раз его оформление оригинально, выпукло и характерично.

Изысканная поэзия Фета невольно провоцирует композитора использовать интонационный строй романсовой лирики XIX века. Однако Салманову чужда стилизация, даже с привнесенными в нее гармоническими и ритмическими «пикантностями». В «Светлых минутах» композитор становится доверчивым и последовательным соавтором поэта и сочиняет музыку, эстетически и интонационно традиционную, хотя и чистую, увлекательную, живую. Но заметно иногда, что, следуя за стихом, стиль музыки «соскальзывает» в романтически-салонную пафосность. Пристрастие к эффектным теноровым верхам, которыми оснащена вокальная строчка, не всегда правомерно. Примером может служить реприза романса «Следить твои шаги».

В совершенствовании композиторского мастерства Салманова создание вокального цикла «Светлые минуты» — серьезное творческое завоевание. Некоторые романсы этого цикла и сегодня имеют полное право звучать с эстрады и по радио.

Из четырнадцати ранних романсов на стихи Блока и Фета автор опубликовал лишь два блоковских — «Песнь Офелии» и «Ночью выюга снежная». Отрицая как неудачу большую часть своего раннего вокального творчества, композитор тем самым утверждает принципиальный отказ от экзальтированного психологизма, ариозно-романтического пафоса, с одной стороны, и салонно-чувствительной изысканности — с другой; утверждает неприятие таких поэтических образов, которые сегодня лишены волнующего содержания и принадлежат только прошлому. Нельзя не увидеть в подобной позиции суровую самокритичность и художественскую требовательность композитора.

Несовершенство первых вокальных опусов Салманова объясняется не столько недостатком мастерства, знания особенностей певческой культуры, сколько идейно-эстетическими воззрениями молодого композитора. Им не доставало демократических устремлений, они были далеки от живых идеалов молодежи того времени. Там, где Салманов касался мрачных, неприглядных сторон прошлого, обличительная интонация тонула в иллюстративно-описательном психологизме. Лирика светлых идеалов была связана с красочной пейзажностью или же с мечтательно-личными переживаниями, ей не хватало общительности, заразительности интонациями сегодняшнего дня. Но еще в начале тридцатых годов Б. Асафьев предупреждал: «Чем больше уходит индивидуалистическая лирика в сторону от улицы, за толстые стены и портьеры, в тишину одиноких созерцаний, тем опаснее становится разобщение между художественным творчеством и вкусами большинства слушателей»<sup>1</sup>. Эти слова актуальны и сейчас.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1979, с. 99.

В 1971 году Салманов публикует вокальный цикл «Былые песни» на слова Янки Купалы, посвящая это произведение Г. Свиридову. По каталогу известно, что «Былые песни» написаны в 1947 году, то есть гораздо раньше опубликования. Зрелый мастер издает свое раннее произведение, не обозначив ни номера опуса, ни даты создания. В этом нет ничего случайного. После искусов додекафонного и сериального экспериментаторства, которые пережила советская музыка в шестидесятых годах, народно-песенная диатоника, простота, естественность и строгость лирики «Былых песен» вновь обретала свою эстетическую и этическую ценность. Для раннего творчества Салманова обращение к переводам дореволюционных стихов народного поэта Белоруссии Янки Купалы послужило полезным уроком на пути к высокому мастерству. Ясность и демократичность песенной поэзии Янки Купалы ставила перед композитором новые творческие задачи. Салманов впервые обращается к славянскому фольклору, стремясь к общительности своего искусства, к миру чистых и простых эмоциональных состояний.

В триптихе романсов рассказывается о «горькой неволе» белорусских бедняков. Понятно, что лирический герой «Былых песен» не нов: еще до гениального „Калистрата“ Мусоргского в бытовом романсе фигурировали подобные сюжеты и тексты<sup>1</sup>. С приходом в Белоруссию советской власти актуальность, злободневность темы социального неравенства угасла. Но печальные крестьянские судьбы поведаны такими высокопоэтическими словами, что стихи сами просятся в песню. И Салманов создает песенные мелодии, интонационно близкие белорусско-украинскому фольклору. В романсовом творчестве композитора появились песенные структуры: квадратность музыкальных построений, диатонизм мелоса, простые гармонические последовательности. Куплетной формы в ее откровенном виде, которая нередко встречается у классиков русского и советского романса, у Салманова нигде не встретишь. В «Былых песнях» композитору не удается обрести свой песенный стиль. «Сбой» возникает обычно в развитии удачно найденной, яркой первой фразы вокального тематизма. Стремление подчеркнуть выразительность отдельных моментов в стихах побуждает автора музыки использовать ариозный тип вокального интонирования, который и переводит песенное начало в русло традиционной романсовой мелодики.

«Былые песни» — первая заявка композитора в жанре романса-песни. Стремление Салманова к песенности, к демократизации своего вокального письма, начинающееся с «Былых песен» — благодарная тенденция. Именно она приведет Салманова к интонационной общительности его искусства в разных жанрах.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века, с. 59.



После «Былых песен» в романсовом творчестве Салманова наступает восьмилетнее молчание. Оно заполнено интенсивной работой, творческими исканиями в других жанрах. Воплощению крупных, преимущественно инструментальных, замыслов были посвящены такие произведения, как Первая симфония, исполняющая славянский фольклор, симфоническая картина «Лес», вокально-симфоническая поэма «Зоя», программная симфоническая сюита «Поэтические картинки» (по Х. К. Андерсену), фортепианный квартет «Повесть о наших днях» и Фортепианное трио.

Автор первой монографии о Салманове музыковед М. Арановский дает правильную картину творческой эволюции композитора в этот период: «Интересовавшийся до сих пор областью душевных переживаний, Салманов увлекается иной сферой — внешним обликом окружающей жизни. Отныне его привлекают сюжеты, связанные с изображением реальных событий, природы. Композитор словно почувствовал необходимость выйти на широкий простор жизни, вдохнуть свежий ветер полей, услышать шум леса, увидеть красоту русского пейзажа. А это, в свою очередь, продиктовало обращение к программному симфонизму, к вокально-симфонической музыке, потребовало поисков новых художественных средств. Осваивая незнакомые жанры, Салманов учится искусству музыкальной „живописи“ и... обнаруживает дарование композитора-колориста»<sup>1</sup>.

Четыре романса на стихи С. Есенина, сочиненные в 1955 году, явились значительным достижением Салманова, надолго и прочно вошли в сольный репертуар камерных певцов. Помимо интонационной свежести стихов великого русского поэта в новой работе композитора сказалась та общительность, которой заражена народная по духу поэзия Есенина. Поначалу есенинская тетрадь содержала шесть романсов. Салманов сократил тетрадь, изъяв неудавшиеся два романса («Я спросил сегодня у менялы» и «Собаке Качалова»). Тетрадь из оставшихся четырех романсов приобрела большее образно-стилевое единство и может рассматриваться как вокальный цикл. Четыре стихотворения, положенные в основу цикла, взяты композитором из дореволюционного творчества поэта. Кроме жанрово-шуточного «Кольца милашки», все остальные романсы — пейзажного плана.

«Определяющим в данной работе Салманова следует признать стремление избежать налета ложноромантического угара страстей. Строгость в отборе средств, душевное здоровье и уравновешенность — вот что Салманов решил сделать главным в своем „музыкальном прочтении“ Есенина. Вряд ли можно оспаривать правильность и необходимость такого подхода к дан-

ной задаче», — писал вскоре после премьеры композитор и музыковед А. Пэн<sup>1</sup>.

Музыкальное прочтение Есенина в романсах Салманова действительно оказалось необычным, новаторским. Строфичность есенинского стиха Салманов не переводит автоматически в песенность, но чутко прислушивается к изгибам стиха, к его речевой основе, к образным модуляциям в содержании. Показателен романс «Вот уж вечер». Неравномерно построенные фразы стихотворения, разделенные точками, словно воспроизводят мягкую прихотливость среднерусского сельского вечернего пейзажа. Стихотворение написано в размере русского логаяда, дольника. Салманов и не пытается уложить стихи в «прокрустово ложе» куплетности, а так же плавно и спокойно (с неперIODическими остановками, с неравномерным ритмом ударений), как в стихах Есенина, естественно «лепит» музыкальную фразу. Песенность в этом романсе — скорее интонационное качество, исходящее из пластичности и кантиленности мелодического рельефа, ладовой диатоники. Прозрачный шубертовский колорит легкого, подвижного аккомпанемента дополняет эту очаровательную вокальную миниатюру тонкой звукописью.

В форме старинного рондо построен романс «Черемуха». Здесь интонационной основой песенности послужил фольклор городской слободки, «открытый» Г. Свиридовым в песнях на слова А. Прокофьева. Снова поэтические детали стиха подчеркиваются тонкими модуляционными сдвигами, а асимметричным распевом, взволнованной пульсацией сопровождения.

Удивительно характерный тонус нашел Салманов для есенинского стихотворения «Кольцо милашки»: в мажорном колорите музыки и лукавая игра воображения счастливого влюбленного, и улыбчивая самоирония над «несчастьем» в любви. Снова — интонации русского городского фольклора начала XX века, и опять — шубертовская скромность и гармоническое обаяние фактуры фортепианной партии, и вновь — варьированное рондо как принцип формообразования. Критик В. Музалевский, анализируя этот романс, приходит к выводу: «Лаконичность, образная содержательность мелодии этой легко звучащей и вместе с тем сосредоточенной музыки роднят ее с доходчивой массовой песней, хотя все признаки камерного жанра налицо»<sup>2</sup>.

Словно трепетная баллада разворачивается форма заключительного романса «Поет зима». Широка вокальная мелодика, ладовая переменность в гармонии, присущая русской музыке, и пронзительно родная стихия есенинского пейзажа, который

<sup>1</sup> Пэн А. Романсы — В кн.: Творчество ленинградских композиторов. М., 1956, с. 114.

<sup>2</sup> Музалевский В. Современная тема в русском советском романсе. Л., 1964, с. 128.

<sup>1</sup> Арановский М. Вадим Николаевич Салманов. Л., 1961, с. 15—16.



дан в живой, выразительной музыкальной трактовке — все это выделяет последний романс и ставит его в ряд лучших образцов салмановской лирики.

Четыре романса на стихи Есенина — самое песенное, самое демократическое из ранних камерных сочинений Салманова. Романсы эти представляют самобытные черты стиля композитора: плавный и гибкий мелодический рельеф вокальной партии, широкие ходы и удобные скачки (мелодия диатонична, но подкрашена, порой, характерными хроматическими полутонами). При опоре на фольклорные интонации в мелодии сохраняются свойства романсовой ариозности. Скрамная по вертикали, но полнозвучная фортепианная партия в каждом романсе имеет свой собственный оригинальный фактурный прием, который, не дублируя вокальную строчку, создает дополнительный художественный подтекст. Фортепианное сопровождение отличается широким и свободным дыханием фактуры: она то «разрезается» до тихого двухголосия в среднем регистре, то волнообразно раздвигается в крайние регистры инструмента, достигая объемных пространственных ассоциаций.

В 1955 году есенинский цикл Салманова явился «первым из новых музыкальных воплощений стихов Есенина»<sup>1</sup>. Идеино-образные задачи, решенные композитором в этом цикле, сегодня, возможно, покажутся скромными. Композитор не касался самого существа творчества «последнего поэта деревни». Салманова увлекла музыкальность стихов, их созерцательная поэтичность. Так возникло слияние поэтического слова и художнически искреннего отклика романтической в глубине своей природы музыканта. Это и определило жизненность есенинской тетради.

Вокальный цикл «Витязь» (1957) — новая грань романсового творчества Салманова. Фрагменты из различных стихов П. Катенина композитор объединил в пятичастное драматическое повествование о татарском нашествии, поражении русской рати, о новой схватке, в которой побеждает храбрый витязь. Последняя часть — хвала герою.

Стихи «младоархаиста» П. Катенина имеют ряд художественных достоинств, которые, безусловно, могли привлечь внимание советского композитора. Спрессованно-динамичный ритм стиха стремительно и картинно развивает сюжет. Язык поэта, использующий как славянизмы, так и речевые обороты, навеянные народно-песенной поэзией, былинами, создает своеобразную основу для индивидуализации музыкально-стилевого решения. Однако в его поэтическом творчестве есть и некоторые неудобные для вокализации моменты. Устаревшие грамматические формы при мелодическом распеве с трудом поддаются осмыслению.

<sup>1</sup> Пэн А. Романсы, с. 115.

Неудачно избран текст для двух последних частей. В первых трех частях картины боя изображены в народно-былинном духе. В них использованы фрагменты из поэмы Катенина «Мстислав Мстиславович», повествующей о трагическом поражении русских от полчищ татарской орды. Содержание заключительных частей воплощено иным художественно-поэтическим методом, в основе которого — гипербола, балладный стиль, идущий от рыцарского романтизма. Неубедительным представляется и идейно-драматургический поворот в повествовании: в смертельной схватке «один воитель остался наконец, счастливый прочих победитель». Для последних двух частей цикла композитор извлек отрывок из философско-романтической поэмы Катенина «Мир поэта». В нем описывается рыцарский турнир и прославляется победитель турнира — рыцарь-миннезингер. Музыка Салманова затушевывает поэтико-стилистическое несоответствие фрагментов из поэмы «Мстислав Мстиславович» и «Мир поэта», а стихи как будто дают возможность композитору создать победно-гимнический финал цикла, воспевающий доблесть витязя (композитор подменил в этих стихах Катенина слово «рыцарь» на «витязь»). Вся фабульная концепция в заключительных тактах неожиданно сводится к мелкому по мысли — а потому досадному — выводу:

Так, витязь тот из всех зовется совершенным,  
В ком к женщинам любовь и трубадуров дар —  
Краса и цвет достоинствам военным.

Военно-патриотическая тема, решенная в историческом плане, не часто получает отражение в камерно-вокальном жанре, и опыт Салманова в то время казался важным и актуальным<sup>1</sup>. Не звукопись батальных эпизодов, а глубокое психологически воздействующее осмысление трагизма войны, пафос истинного, а не ходульного героизма — вот что по-настоящему способно взволновать современного слушателя. И досадно, что композитор не до конца раскрыл эту тему, не нашел в стихах Катенина (или близких ему по стилю поэтов) соответствующего поэтического материала для финала, был вынужден довольствоваться весьма расплывчатыми и устаревшими поэтическими представлениями о войне-герое.

Интересны и привлекательны музыкально-драматургические достоинства вокального цикла «Витязь». Возможно, что на построение и стиль музыки цикла определенное воздействие оказала кантата «Александр Невский» С. Прокофьева: и здесь тоже — шествие, битва, «мертвое поле», торжественно-колокольный финал. Но там — монументальная живописная фреска; здесь — экономная в средствах работа музыканта-графика. Салманов не упрощает свою задачу, создает не отдельные

<sup>1</sup> Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967, с. 154.



романсы, а камерную кантату с единой драматургией, с музыкально-тематической переключкой между частями, с элементами симфонизации вокального цикла.

Музыковед М. Арановский считает вокальный цикл «Витязь» лучшим из того, что сочинено Салмановым в камерно-вокальном жанре до 1960 года<sup>1</sup>. Для подобного суждения есть веские основания. Действительно, по цельности циклической драматургии, по интонационному единству музыкального стиля, по художественной выразительности каждого номера цикла, по графической обнаженности, которой отмечены яркие моменты музыки, по творческой новизне решений гармонических и полифонических пластов фактуры, «Витязь» превосходит прежние камерно-вокальные произведения композитора. И все же слабость литературной основы двух последних частей, нечеткость идейной драматургии, возможно, будут создавать препятствия в дальнейшей исполнительской судьбе этого произведения.

Если в выборе текстов общим для первого периода творчества Салманова является обращение исключительно к отечественной классической поэзии (Блок, Фет, Купала, Есенин, Катенин), то в музыкально-стилистическом плане эти два десятилетия отмечены постоянной приверженностью композитора законам функционально-гармонической логики, прочной опорой на традиции вокальной лирики русского романса (где всегда главенствовала вокальная партия). Однако и в этот период наблюдается заметная смена стилистических манер композитора: она тоже трехсоставна.

Первые романсы Салманова показывают, что их автор избегал простоты, естественного мелодического и гармонического течения музыкальной мысли: чаще, чем нужно, возникают модуляционные сдвиги, фортепианная фактура, густая и диссонантная, насыщена различными рода подголосками, противопоставляемыми голосу. Психологическую обостренность содержания композитор создает нарочитой гармонической жесткостью, терпкостью. В то же время интонационно-узнаваемыми истоками гибкой, не чуждающейся хроматизмов мелодики служила эмоционально-индивидуалистическая лирика русского романса конца XIX — начала XX века, что невольно рождало ощущение вторичности музыкального языка. Романсы на стихи Фета, Купалы, Есенина говорят о стремлении композитора демократизировать свою стиливую манеру, добиться гармонической и фактурной прозрачности, ясности. В мелодическом интонировании явно обнаруживается тяготение композитора к песенности, к привнесению элементов славянского фольклора, но слышимого еще через музыкально-гармонический оперно-аризонный опыт клас-

<sup>1</sup> Арановский М. Вадим Николаевич Салманов, с. 25.

сиков. На этом пути Салманов добивается значительного успеха, написав четыре романса на стихи Есенина; в них удачно воплотилась созерцательность поэзии, ее душевная открытость и тонкий лиризм.

Батальный драматизм вокального цикла «Витязь» пробуждает вновь давние пристрастия композитора к гармонической остроте и диссонантной жесткости. Но Салманов теперь более строг и экономен в фактурных решениях, форма строится широкими гармоническими пластинами, в мелодии оказывается преобладающей диатоника. Можно говорить о том, что Салманов добился мастерства в камерно-вокальном жанре, его почерк стал узнаваемым.

Глубокое, заинтересованное знакомство с прогрессивным зарубежным искусством дало новые импульсы к расширению образной сферы советского искусства. Чтобы правдиво отобразить свою эпоху, динамику и пульс космической эры, века социальных бурь, века, в котором идеи справедливости, мира и социализма охватывают все большее число людей, советские художники стремятся использовать достижения художественной мысли прогрессивного искусства всего мира. Творчество Салманова шестидесятых годов не чуждалось этой тенденции. В это время композитор внимательно изучает технику композиции выдающихся зарубежных мастеров XX века (А. Бартока, А. Онеггера, П. Хиндемита, Г. Эйслера). Не меньшее влияние оказывает на него и увлечение современной зарубежной поэзией в переводах лучших советских поэтов. Можно заметить, что камерное творчество Салманова в шестидесятых годах испытало определенное воздействие прогрессивного западного искусства, как музыкального, так и поэтического. В инструментальной музыке композитор охотно и оригинально использует сериальную технику композиции в соединении с тонально-ладовой основой. В романсовом творчестве в эти годы Салманова увлекла поэзия Г. Лорки, П. Неруды и Т. Ружевица.

Появление в 1961 году вокального цикла «Испания в сердце» было воспринято музыкальной критикой как значительное творческое достижение Салманова. Действительно, в этом произведении композитор впервые в своем камерно-вокальном творчестве предстает и как тонкий лирик, художник-психолог, способный воспроизвести драматизм человеческого переживания, мастер жанровых зарисовок, и как гражданин, как пламенный борец за гуманизм.

Испания — в сердце... Это очень емкое понятие, особенно для русского человека, особенно в XX веке. Начиная с великого Глинки в творчестве русских музыкантов испанская тема приобретает особое значение. Она прельщает возможностью создать эффектное колористическое и «экзотическое» в ладовом



и ритмическом отношении произведение, и более того — выразить дух свободолюбия, мятежности, романтического взлета страстей, напряжение воли, раскрепощенность жизнеощущений. В XX веке изъявление солидарности с республиканской Испанией стало символом борьбы против самого гнусного порождения империализма — фашизма. Драматургическая структура цикла доказывает, что для композитора гражданские мотивы поэзии П. Неруды и Г. Лорки стали определяющими. Но Салманов не ограничился ими: цикл оказался насыщен и возвышенной, и сердечно-нежной, и трепетной, и благородной и шутиливо-ласковой лирикой.

Композитор не называет свое произведение циклом. Десять романсов для меццо-сопрано и баритона, однако, объединяются не только общим заголовком, вынесенным в название сборника романсов, но определенной их последовательностью (которая обеспечивает не столько драматургию смены контрастирующих образов, сколько активно образует содержательный подтекст). Публицистические стихи П. Неруды, написанные верлибром, являются конструктивной основой цикла<sup>1</sup>, которая как бы скрепляет разнохарактерные образы песенных стихов Г. Лорки (где сама Испания, ее вольнолюбивый дух). Романсы цикла можно исполнять порознь (как часто это бывает); но иным, более глубоким смыслом наполняется содержание стихов, если цикл звучит целиком.

Монтаж стихов Неруды и Лорки построен так, что нельзя не услышать в их последовательности исполненное мрачного драматизма повествование о тоске двоих по несбыточно прекрасной любви, об их мечтах, оборванных фашистской бомбардировкой, в которой погибает возлюбленная. Дуэт баритона и меццо-сопрано воспринимается как камерная опера-диалог, в которой влюбленные обнажают свои души, наполненные жаром сильных и глубоких страстей. Первый и последний романсы («Обращение» и «Проклятие») служат как бы рамкой этого повествования, где высказывается авторское (композиторское) отношение к далеким событиям.

Колокольная звучность — один из любимых Салмановым приемов колорирования фактуры. Композитор всегда изобретателен в сочинении подобных звучностей. В зависимости от психологической задачи они разные: торжественно-гулким звоном открывается цикл «Испания в сердце», гневным набатом он завершается; радостным перезвоном колоколов наполнен финал вокального цикла «Витязь», погребальные удары колокола звенят в ушах обезумевшей Офелии (в раннем блоковском романсе Салманова). Седьмой романс цикла «Испания в сердце», словно предвещающая беду (следом за ним — «Бомбардировка»), сразу начинается с тревожного набата. В «сю-

<sup>1</sup> Ими начинается и завершается цикл. Знаменитое стихотворение П. Неруды «Бомбардировка» является трагедийной кульминацией цикла.

жете» цикла романс «Колокол» — это последняя трудная психологическая преграда на пути любви; поэтому он и тревожен и таинственно-торжествен. В строгом отборе выразительных средств — уверенная рука мастера. Диатоника фригийского *фа* в вокальной партии использует все регистровые краски голоса: и яркость среднего регистра, и напряженную страстность верхов, и глуховатую затаенность низких нот меццо-сопрано. Так же драматургически, по нарастающей трактована фактура сопровождения романса, изобретательно варьирующая смены звончатых аккордов. Чтобы создать впечатление ожидания главной кульминации в «любовном сюжете» цикла, Салманов вокальную и фортепианную партии этого романса заканчивает на неустойчивых звуках и в резком сопоставлении динамики (ppp — у голоса и ff — у фортепиано).

Основная кульминация цикла и неожиданна и закономерна. В стране, где власть захватил фашизм, не может быть подлинного счастья у людей. На пике психологической драмы возникает драма социально-политическая; бомбы варваров XX века оставили после себя «мертвое поле». Снова Салманов (после цикла «Витязь») рисует страшную картину последствий войны. Романс «Бомбардировка» не мог появиться раньше, чем в шестидесятые годы — такую музыку мог создать только зрелый мастер, свободно владеющий и обостренной ладовой драматургией, и фактурно-гармонической напряженностью современной аккордики, умеющий целенаправленно конструировать концентрическую форму и создавать яркую и точную вокальную декламацию. Сопоставление двух картин «мертвого поля» — из вокального цикла «Витязь» и из «Испании...» — показывает, как современная тема и современные представления способствуют яркому проявлению творческой фантазии, мобилизуют ее на использование наиболее впечатляющих композиционных и выразительных средств. Роль фортепианной партии здесь столь же значительна, как и солирующего меццо-сопрано. В ней создается картина разрушения и смерти: «столбы» резко диссонирующих аккордов сопоставляются с варьирующей малотерцовой попевкой — словно корезится раскаленное железо.

Психологизм вокального прочтения Салмановым стихотворения Неруды в соединении с яркой изобразительностью фортепианной партии рождает выразительнейший музыкальный образ жестокости фашистского варварства и человеческого страдания. Романс «Бомбардировка» представляет собой проявление гражданского гнева художника, его протеста против войны и насилия.

Вокальный цикл «Испания в сердце» — вершина камерно-вокального творчества Салманова. Он был создан в период наивысшего расцвета таланта композитора, в период его творческой зрелости и здоровья. Это музыка сильных и эмоциональ-



но щедрых красок; ее лирические герои — наши современники и по духу и по накалу высоких страстей. Современны и богато исполнительскими возможностями музыкальное решение поэтических образов Г. Лорки и П. Неруды (не случайно в числе исполнителей цикла — выдающиеся певицы Е. Образцова, Г. Туфтина). Сочное жанровое начало (во многих случаях связанное с песенно-танцевальными ритмами и ладами испанского фольклора), строгость и психологическая глубина (связанные с ариозно-декламационным, а порой и песенным распевом современного поэтического материала) наполняют музыку цикла «токами» контрастных эмоциональных состояний. Воздействие на Салманова испаноязычной музыкально-поэтической культуры оказалось благотворным: его художественная палитра пополнилась яркостью и разноцветьем ритмов, ладов и гармоний. Однако графически четкий мелодический рисунок, избегание адекватной повторности, точной куплетности, преобладание интеллектуально-строгой сдержанности над открытым выражением чувства — эти свойства зрелого стиля Салманова выгодно отличают музыку цикла от традиционно-привычных трактовок испанской тематики, преимущественно декоративных в своей основе.

В течение почти сорокалетнего творческого пути камерно-вокальное творчество Салманова заметно развивалось, существенно эволюционировало в идейно-концепционном и музыкально-стилистическом отношениях. Не слишком большой по масштабу, уравновешенный по темпераменту, тяготеющий к созерцательному любованию красотой природы, к постижению глубин человеческой мысли, талант композитора рос и широко раскрывался в значительной степени тогда, когда его искусство обращалось к значительным, современным, гражданственного звучания, темам. Не случайно высшим достижением Салманова в камерно-вокальном творчестве стал вокальный цикл «Испания в сердце».

Иные музыковеды (М. Арановский, О. Коловский) склонны преуменьшать творческие завоевания Салманова в жанре романса. «Причина кроется в некоторой эмоциональной сдержанности композитора, — считает О. Коловский, — в то время как романс и тем более песня требуют общительного, демократического языка, идущего от „сердца к сердцу“»<sup>1</sup>. Конечно, романсовая лирика XX века существенно отличается от классического русского романса, сравнение с которым, очевидно, подразумевается в высказывании О. Коловского. Чувственная открытость, пылкость, порыв и страстность, господствовавшие

<sup>1</sup> Коловский О. Хоровые циклы В. Салманова — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1969, с. 167.

и вокальной лирике романтической эпохи и отражавшие сугубо личные переживания, уступили место более объективному, социально-значимому отражению человеческих эмоций.

Во второй половине XX века в советской камерной музыке определилась тенденция избирать такие темы, которые были бы обращены не к узкому кругу любителей, а к большой, многомиллионной аудитории. Таковы поздние вокальные сюиты и циклы Д. Шостаковича (масштабная тематика некоторых из них вызвала к жизни оркестровые варианты); таковая камерная музыка Г. Свиридова, К. Караева, Д. Кабалевского, вокальные произведения М. Таривердиева, В. Гаврилина. Эта тенденция коснулась и камерно-вокального творчества Салманова: ей обязаны своим появлением есенинские романсы, вокальные циклы «Витязь» и «Испания в сердце». Однако определяющим свойством других салмановских романсов остается камерность, тонкая поэтичность, дневниковый субъективизм. Поэтому, видимо, не вся камерно-вокальная лирика стала такой же яркой и доступной стороной его творчества, как хоровые и инструментальные произведения.

А. Шнитке

#### ПЕСНИ А. ПЕТРОВА 60-х ГОДОВ

Каждый, кто хоть немного соприкасался с проблемой песни, с вопросами песенного жанра, знает, сколь широка, объемна и многоаспектна эта тема.

По сути дела, каждая ее грань может стать предметом пристального внимания и изучения. Существенно при этом, что грани эти принадлежат различным наукам, различным отраслям знания. Это и мало разработанная проблема стилистики советской песни, вопросы бытования ее жанров (рождение новых и отмирание старых); это и широкий круг вопросов, связанных с анализом выразительных средств, в первую очередь — мелодики; наконец, проблемы исполнительского мастерства песни — удачи и просчеты, взлеты и спады.

Общезвестно, что песенный жанр — передний край нашего искусства. Об этом свидетельствуют многочисленные дискуссии, пленумы, совещания республиканского и всесоюзного значения, проводившиеся на разных уровнях и специально посвященные состоянию песенного творчества. Тем не менее песенные проблемы остаются жгучими и по сей день: не утихают споры о том, «что такое хорошо и что такое плохо» в жанре песни. Ясно ощущается неразработанность принципов анализа, отсутствие специальных исследований в жанре творческого портрета композиторов, работающих в области песни. Как нам представляется, недостаточное внимание уделяется и проблеме



художественного мастерства, эстетической ценности песенного творчества.

Главный «герой» песни — мелодия — концентрирует в себе основной ее образ, воплощает характер эмоции: гимничность или нежную лирику, торжественное или трагическое. Необходимость в песне сказать многое в малом, невозможность «спрятаться» в ней ни за оркестровку, ни за фактуру обязывает композитора через мелодический образ, через кристаллизацию тематизма раскрыть свой художественный замысел. Умение найти тот единственный вариант мелодии, который сольется в единое, неразделимое целое с художественным образом стиха составляет, на наш взгляд, центральную задачу композитора.

Мы много говорим и пишем о новаторстве в нашем музыкальном искусстве. Но это касается главным образом крупных инструментальных и вокальных форм (симфонии, сонаты, оперы, оратории). А вот новаторство в песне должным образом не оценивается; оно менее заметно невооруженному глазу и коренится подчас в деталях, особом мелодическом изгибе, необычной гармонической экспрессии<sup>1</sup>, находках в области формообразования. Если же ставить вопрос шире — о новаторстве, связанном с обновлением жанра песни, то здесь, по-видимому, речь должна идти о ее внутренней сложности, эмоциональном богатстве, о неоднозначности ее образного строя. Мы обратились к песенному творчеству Андрея Петрова не только потому, что оно образовало особый пласт советской песенной культуры, но и потому, что в первой половине 60-х годов именно песня являлась основным жанром творчества композитора. Его пристальный и стойкий интерес к крупной инструментальной форме и, особенно, к театру (балет, опера), выразившийся в создании таких значительных сочинений, как «Сотворение мира» и «Петр I», проявился позднее, в конце 60-х — начале 70-х годов.

Песенное творчество Петрова продолжает лучшие традиции советской песенной культуры. Его непосредственным предшественником в этом жанре нужно назвать прежде всего Дунаевского, чье влияние композитор преломил своеобразно: окрыленность, восторженность, переполненность чувств, столь характерная для многих сверкающих молодостью творений Дунаевского, отчетливо слышны во многих опусах Петрова. Стиль некоторых его песен восходит к таким творениям Дунаевского, как «Летите, голуби» или к элегической лирике «Школьного вальса». Как нам представляется, Петров не прошел и мимо чудесной

<sup>1</sup> Так, к примеру, в марше из кинофильма «Веселые ребята» И. Дунаевского во втором колоне появляется гармония шестой низкой ступени, которая неожиданно привносит в эту жизнерадостную, беззаботную песню оттенок героики, героического марша. Новая выразительная краска придает песне черты значительности, концепционности. Подобная неоднозначность содержания — несомненно примета новаторства в песне.

вадушевной лирики Пушкина (песни к кинофильмам «Семеро смелых» и «Тайга золотая») с их пластичностью мелодического рисунка и особой ласковостью интонаций. Можно отметить соприкосновение с творчеством Островского («Пусть всегда будет солнце» и др.). Одним из слагаемых стиля Петрова несомненно является и русский лирический романс.

В песнях Петрова покоряют высокий профессионализм, тонкий вкус и чувство меры, всепроникающая поэтичность. Секрет воздействия его песен — в сознательном преодолении шаблонности, отказе от «мелкотемья», мотивов неразделенной любви, мелодраматизма. Строгий отбор и самоограничение в выборе выразительных средств, требовательный подход к стихотворному оригиналу определили широкую популярность песен, их высокий художественный уровень.

В настоящей статье предпринята попытка вскрыть композиционный замысел песен Петрова, определить основные принципы их формообразования, выявить ведущие черты тематизма.

Нам представляется, что в имеющихся работах, посвященных анализу советской песни, недостаточно внимания уделено принципам художественного мастерства композитора, не ощущается желание разгадать секрет индивидуального стилизового решения той или иной песни. Основное внимание исследователи уделяют проблеме «слово и музыка». Между тем, именно в песне, как в каждой миниатюре, вопросы органичности целого, законченности, стройности формы требуют пристального внимания исследователя.

Музыку Андрея Петрова — будь то монументальная опера-фреска «Петр Первый» или миниатюрный, отмеченный тончайшей тематической работой, вальс из кинофильма «Берегись автомобиля» — отличает печать высокого художественного совершенства как в области темообразования, так и в сфере развития. Чутко найденный тематизм, безошибочно отвечающий избранному жанру, четкая выверенность частей, составляющих целое, полное отсутствие длинот, рамплиссажей, иными словами, органичное чувство формы отличают искусство Петрова. Именно это обстоятельство объясняет попытку автора статьи подробнее рассмотреть формообразование песен композитора, их конструктивный замысел в его связях с идеей произведения, с содержанием литературного прообраза.

Одной из важнейших особенностей песенного стиля Петрова является его забота о целостности, законченности и стройности формы. Он обладает редким умением увидеть «здание» песни целиком, охватить взглядом цельный ее силуэт, а не складывать форму из «кирпичиков». Поэтому конструкция его песен всегда индивидуальна. Обращаясь к жанру песни,



композитор работает над ней и как тонкий ювелир, оттачивая каждую деталь и проявляя исключительное внимание к ее формальному совершенству. Чувствуется, что владение драматургией крупных циклических композиций — оперы, балета, оперетты, мюзикла — оказало существенное влияние и на формирование миниатюры.

Забота о драматургии целого, проблемы формообразования волнуют его не меньше, чем создание яркой, индивидуализированной мелодии. Оттого так силен эстетический эффект его песен, так экономна и стройна их конструкция.

Не порывая с традиционными принципами развития, а, скорее, опираясь на них, композитор постоянно открывает для себя непредвиденно-новое, переосмысливает давно усвоенное. Сюда относится, например, внимание к «скрепляющим механизмам» тематического материала: появление фрагментов начальной темы или темы вступления в самый разгар развития, в зоне кульминации, их переосмысление и образование новых связей музыкального материала. Прием этот весьма примечателен, так как обнаруживает понимание гибкости формообразующих средств. Ведь экспозиционная роль начальной темы или темы вступления, попадая в новые условия (кульминационный участок действия), оборачивается своей новой функцией — продолжающего и развивающего тематизма, что, в свою очередь, вызывает появление «внеструктурных» реприз.

Петров — мастер создания кульминаций. Ему удается «стянуть силы» к ее участку, подчеркнуть целенаправленность движения к мелодической, а нередко и к динамической вершине песни.

Примечательна в этом отношении кульминация в песне «Я шагаю по Москве». Совпадающая со словами «А в них бежит Садовое кольцо», она обогащается широким распевом, вокализацией инструментальной интонации. Наблюдается также концентрация гармонических средств — прием, заимствованный из практики работы над крупной формой. Кульминация словно разливается широкой волной: мелодика становится более напряженной, в ней звучат не использованные ранее интервалы сексты, септимы, уменьшенной септимы. Частично изменены фактура и темп.

Естественно, что кульминация в песне скромна по масштабам и не может претендовать на то значение, которое она приобретает в крупной форме — нередко значение целой кульминационной зоны, кульминационного «плата» (вспомним, например, некоторые оперные кульминации — сцену сумасшествия Любки из оперы «Семен Котко» Прокофьева). Тем ответственной задачей создания кульминации в малой форме, где иногда лишь один удачно найденный поворот мелодии, смена гармонического масштаба или ритмический вариант могут выполнить ответственную драматургическую функцию.

В песнях Петрова большая роль принадлежит вступлению. Опираясь на русскую классическую традицию (Глинка, Чайковский, Рахманинов), композитор создает обрамление песен, использует материал вступления в качестве коды. Прием обрамления дает ему возможность утвердить в заключении основную «интонационную идею» песни. Образующаяся при этом симметричная трехчастная структура обладает сильным конструктивным эффектом.

Сам тематизм вступления в песнях Петрова отнюдь не нейтрален. Он либо полностью предвосхищает будущую вокальную партию («Зайчик», «Песня о голубых городах», «Я шагаю по Москве»), либо близок по характеру своих интонаций мелодии песни («На кургане», «А люди уходят в море»). В других случаях («Звезды в кондукторской сумке») вступление своим экзальтированным характером как бы заранее настраивает на романтически-взволнованный строй песни. Редкий случай лаконичного вступления, создающего лишь ритмический фон, да удивительно точно найденное звучание корабельных склянок находим в «Песне о друге».

И тем не менее прием обрамления относительно пассивен, поскольку роль его фактически сводится к послесловию.

Выше указывались случаи, когда материал вступления активно «вмешивается» в действие, появляясь в критический момент развития. Так обстоит дело в песне «Я шагаю по Москве» и в песне из кинофильма «Зайчик». В обоих случаях тематизм вступления, выявляя свою функцию контрастного вторжения, усиливает напряжение, подчеркивая тесные внутренние связи различных тематических групп. Этот интересный и характерный для формообразования песен Петрова прием развития, как нам представляется, ценная конструктивная находка, значение которой особенно возрастает в условиях лаконичной структуры.

Принципы гармонического оформления некоторых тем Петрова опираются на закономерности классиков: это темы, основанные на вопросо-ответной структуре Т — D — D — Т. Подобное строение продиктовано, очевидно, стремлением подчеркнуть экспозиционный характер тематизма. Именно так оформляется начальная тема песни «На кургане» — строгая, сдержанная, лишь постепенно раскрывающая свои потенциальные возможности.

В оформлении своих тем композитор тяготеет к периодам неповторного строения, дающих возможность конструировать целое из различных в мелодическом отношении структурных единиц. Повторностью как принципом изложения он предпочитает пользоваться внутри фразы, между ее мотивами. Таким образом, «единицей» формы, ее первоначальным смысловым ядром становится фраза — первое структурно и мелодически «представительное» закругленное построение. Повторы фраз



в песнях Петрова постоянно несут с собой эффект обновления. Если начала фраз близки, то концовки всегда различны. Такой принцип строения мелодии характерен для песни «А люди уходят в море», в которой шесть различных концовок, а также имеет место в песне «Звезды в кондукторской сумке».

Начальная тема песни, однако, счастливая находка автора, плод вдохновения, свидетельство его яркого мелодического дара. Но не менее ответственна последующая фаза формы — развивающаяся, продолжающаяся. Здесь требуется особое композиторское умение, высокий профессионализм. Почерк мастера-изобретателя ярче всего проявляется именно в продолжающихся разделах формы. Недаром так сложна для молодых композиторов проблема «второго колена» в танце или других инструментальных жанрах. Задача композитора состоит в том, чтобы «продлевать» жизнь темы, в продолжающихся разделах не потерять связи с основными ее чертами, угадать в ней характер и возможности дальнейшего продвижения, обогатить новыми деталями, не ломая при этом в корне ее отличительных свойств. Найти «тонкие властительные связи» (Брюсов) между сформулированным ядром темы и ее продолжением, найти новое в старом дано не каждому! Здесь неуместны резкие перепады состояний, антагонистические контрасты. Напротив, мельчайший штрих, новый поворот мелодии при сохранении прежнего ритмического рисунка, смена регистра, гармоническое варьирование (например, внезапное отклонение хроматизмом дотоле диатонической мелодии) могут создать эффект новизны, свежести, органичности процесса преобразования материала.

Петрова можно назвать мастером продолженного развития (термин Ю. Тюлина), мастером продления мелодии, владеющего даром создавать мелодии широкого дыхания, большой протяженности. Такова, например, написанная в более позднем периоде творчества вторая тема увертюры к кинофильму «Укрощение огня» — певучая, органично развивающаяся, многофазная. Жанр ее близок облику побочных партий сонатной формы романтиков. Пришедшие на смену лаконичным темам классической сонатной формы, многие побочные темы романтиков являют собой род лирического «половодья», привлекая своим поистине беспредельным мелодическим дыханием.

Петров уже в экспозиционных разделах формы добивается эффекта продления мелодии. Ему свойственно умение «высекать огонь» из первоначального тематического ядра путем его различных преобразований, преимущественно ритмомелодических. Четкая расчлененность мелодии на двутактовые фразы не создает ощущения метрической квадратности именно в силу «цепляемости» (термин Ю. Тюлина) фраз, их неоднородности, четкой индивидуализированности. Каждая из них — лишь веха на пути сквозного поступательного развития музыки.

Широко пользуется композитор распространенной у классиков формой построения темы с кульминацией в третьей четверти формы. Деление третьего двутакта на два однотоковых мотива, создающих непреднамеренную ломку структуры, вносит черты непредсказуемости, свежести, неожиданного, но «приветствуемого слухом» приема.

Как и у классиков, прием дробления в третьей четверти формы в песнях Петрова совпадает с мелодической, а нередко и с гармонической кульминацией, после которой наступающий спад и возврат к начальному ритмомелодическому стереотипу воспринимается как необходимое обобщение, область замыкания. Умение обнаружить критическую точку в зоне кульминации, подчеркнуть ее ведущее значение обеспечивает песне красоту очертаний, подчеркивает «логику поэтичности».

«Песню о друге» (песню-размышление) хотелось бы назвать «Валладой о друге». Мелодия песни — основная ее удача. В каждой отдельной фразе она полностью — ритмически и интонационно — подчинена тексту; в то же время в последовании и связи этих фраз действуют законы собственно мелодического развития.

Четыре равномасштабные четырехтактные фразы образуют основной стержень конструкции. Как всегда у Петрова, формообразующий замысел предельно ясен, классичен. Каждый раздел-фраза выполняет четко определенную функцию в форме. «Интонационная заявка» — начало песни, экспозиция первоначального тематического ядра сосредоточены в первой фразе. Вторая — ее вариантное переизложение. Третья фраза — важная веха в развитии, характеризующаяся привлечением новых черт (учащение ритма, повышение тесситуры, новые ходы в мелодии). И, наконец, четвертая — завершение, однако завершение неполное, поскольку окончательно завершает песню отрывок сопровождения, впервые приводящий к утверждению тонки в мелодии.

Характерно своими классическими истоками и местоположение кульминации в третьей фразе третьей четверти формы («Друг всегда уступить готов»), распространяющееся и на начало четвертой фразы. Двукратное возвращение к звуку с последующим спадом к терции лада — типичный случай «разъяснения формы» (термин В. Цуккермана), говорящий о резюмирующих намерениях композитора.

Интонации песни негромкие, доверительные. Как и во многих других, композитор здесь избегает открытых общелирических формул, тех уже набивших оскомину трафаретов, которые более не вызывают в слушателе ответной реакции.

«Песня о друге» привлекает не только прекрасно найденной лиро-эпической интонацией, но и тонко услышанным суровым колоритом гармоний. Крайне выразительны IV мажорная и VII натуральная ступени, создающие иллюзии широких



морских просторов. Проникнутая глубоким чувством, песня в то же время картина, созерцание морского пейзажа будто окрашивает грустью размышления героя о мужской нерушимой дружбе, преданности, душевной цельности. Выразительное и изобразительное находятся в нерасторжимом единстве.

Как нам представляется, композитору удалось воплотить в песне наиболее типичные черты балладного жанра, особую значительность содержания (обычно эпико-драматического), добиться сюжетного развития, передать незримое присутствие рассказчика.

В песне «Звезды в кондукторской сумке» примечателен привлекающий композитора тип содержания. Это — поэтизация прозы, воплощенная без ложного пафоса, искренно, молодо, горячо. Душевный мир героини чист и радостен. В песне нет ни одной стертой, «расхожей» интонации, все как бы найдено впервые.

Соответственно двухчастному образу стиха двухчастен и куплет песни. Части масштабно и функционально неравны. За вступлением следует небольшая первая часть, носящая характер речитативного введения и создающая настроение ожидания. Функция ее — предвещание.

Мастерство композитора более всего проявляется во второй части. Выразительные средства, казалось бы, просты, но действуют безотказно. Начальное сходство фраз сочетается с различными их завершениями, с множественностью концовок. В песне даны шесть различных концовок на слова «над землей», «милый мой», «в мой вагон», «небосклон», «все вперед», «наяву»:

От этого вся форма блещет выдумкой, живо схваченной интонацией, всякий раз остро индивидуальной. Еще раз хочется подчеркнуть умение композитора работать над мелодическим рельефом темы, выдающем в нем мастера тематического развития.

Примечательно, что утверждение мажорности идет от терцового тона к основному, а не наоборот (что встречается гораздо чаще). Фортепианный отыгрыш в обрамлении создает прочную опору, устремляясь к основному тону тоники.

Наблюдается еще одна опора на традицию. Речитативной мелодии первой части свойственно сквозное поступательное

движение, характерное для многих русских народных песен (звучит без урывицы).

Именно так построена мелодика первой части песни «Звезды в кондукторской сумке»: окончание первой фразы на звуке *сi* знаменует начало второй (с того же звука). То же наблюдается и в последующем изложении: вторая фраза начинается со звука *e* и заканчивается на звуке *fi*s, с которого, в свою очередь, начинается следующая.

Эффект непрерывности интонационного процесса приковывает внимание к течению мелодии, заставляя слушателя как бы активно соучаствовать в процессе формообразования.

В создании образа немалая роль принадлежит упорно раскачивающемуся ритму. Достигается эффект постепенного «отрыва от земли», эффект толчка... Образ вполне современный... Восторженность, переполненность чувств, удивительная искренность высказывания отличает эту свободную от обыденности, поэтичную песню. Полностью оправдано данное ей композитором название: «песня-мечта».

«Песня о голубых городах» — одно из самых лаконичных высказываний Петрова в вокальном жанре.

Быть может, более, чем где-либо, в этой поэтичной вокальной миниатюре проступает глубокая внутренняя связь стихотворного прообраза и музыкального воплощения. Обращает на себя внимание двойственный печально-светлый колорит песни, ее неоднозначность. Последнее весьма характерно для многих вокальных опусов композитора и составляет их особенную прелесть.

Снова перед нами «песня-мечта», романтика новых открытий, переданная задушевно, искренно. В ней неуловимо слиты грусть и свет, идилличность и печаль. Композитор — мастер трудно поддающихся словесной расшифровке чувств и настроений сумел воплотить это контрастное двуединство эмоциональных состояний с большой художественной силой.

Как нам представляется, два поэтических образа определили необычность музыкального воплощения: это слова «людям снятся иногда» и «города, где я бывал, по которым тосковал».

Как и многие другие песни композитора, эта также обрамлена четырехтактовым вступлением.

Приковывает внимание мелодизм песни — плавный, с мягкими очертаниями (несмотря на четырехдольный размер), почти вальсообразный. Какая-то удивительная ласковость повествовательных интонаций, спокойная, нежная лиричность и при этом полное отсутствие эмоционального нажима созданы четко продуманной системой выразительных средств.

Немалую роль играют ладовые особенности песни: ее мажорность, «сверхдиатоничность». Минорные интонации гармонизируются побочными септаккордами. В мелодии подчеркиваются



ступени, наиболее ярко выявляющие минорный лад: VI и III. Опора на VI ступень и бесполутоновость придают лирике некий объективный оттенок. Мастерски, с предельным лаконизмом решена кульминация песни. Единственный альтерационный знак (b<sup>1</sup>, кроме вспомогательного dis<sup>1</sup> в конце) внедряется в сознание как поворот в развитии. Поддержанный единственной в песне синкопой и отклонением в d-moll, он на мгновение выводит слух из состояния некоторой зачарованности, созданной постоянством предшествующих ритмомелодических фигур на слова «это подходит вполне»:



И снова, как, например, в песне «Я шагаю по Москве», в зоне кульминации появляется заключительная фраза, основной образ песни, начинающий и завершающий ее. Форма отличается красотой пропорций, удивительной законченностью.

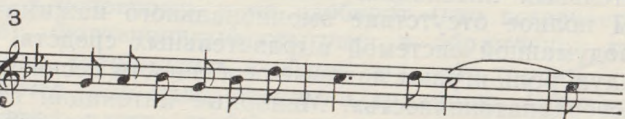
«Наша песня не кончается» — воспевает красоту и поэзию белых ночей Ленинграда. Чем-то она близка «Песне о голубых городах».

Но если в последней эмоциональный тон приглушен, песня словно пропущена сквозь дымку воспоминания, то здесь, напротив, звучит восторженность, экзальтация, трепетность.

Об этом свидетельствует прежде всего мелодика — окрыленная, декламационно выразительная. Не менее важную роль играет фактура: остигатное биение триолей в партии сопровождения. Покоряет богатство мелодической фантазии в песне. Стройна и строго продумана ее конструкция.

Восемь фраз, не повторяющих одна другую, образуют как бы цепь вариантов, серию измененных повторений основной двухтактовой попевки. Единству и цельности песни отнюдь не препятствуют подобная расчлененность структуры, ясные це- зуры между фразами. Единство обеспечивается логикой мелодического развития, сопряженностью звеньев, ее составляющих. Подобно вариациям в вариационном цикле, ее отрезки-фразы сочетают стабильность и изменчивость, верность первоисточку и обновление.

Так, при сохранении характерной для всей песни ритмомелодической формулы постоянно меняются концы фраз, восхож-



денно мелодии сменяется ее ниспаданием, варьируется интервальный состав темы. Благодаря этому песня абсолютно лишена стереотипа, каждый ее поворот сулит новое.

Внимательное вслушивание в музыку песни заставляет поражаться неисчерпаемой мелодической фантазии композитора, четко продуманной планировке тематического материала, определившей стройность и ясность конструкции. Остаются в памяти чувство меры и вкус в использовании гармонических средств, местами особая приглушенность гармонии, наконец, обаяние фактуры — полновесной, содержащей наряду с приемами удвоения мелодии и элементы подголосочной полифонии, постоянно присутствующей в музыке композитора. Ощущению текучести музыки, ее неизбывного дыхания способствует испытанный, но здесь как бы вновь найденный прием преодоления каданса, замена тоники септаккордами первой и третьей ступеней, оставляющих чувство неполного завершения.

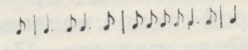
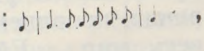
«Наша песня не кончается» — филигранная миниатюра, сочетающая теплоту и непосредственность лирического высказывания с законченностью и стройностью формы.

«Я шагаю по Москве» — лучшая песня Петрова, яркая, свежая, юная. Она прекрасно вписывается в общий облик фильма, с его милыми героями, сыгранными Польских, Локтевым и, особенно, Михалковым. Песня лишена сентиментальности, мелодраматизма, «общелирических» интонаций. В ней поражают естественность, простота, что, как нельзя лучше, соответствует настроению стиха.

Думается, что секрет особой привлекательности, художественного совершенства песни — в ее неоднозначности. В пределах одного эмоционального состояния (доминирующей в песне бурлящей жизнерадостности, юношеской открытости) есть и щемящая нота — внезапный оттенок грусти, задумчивости. В песне раскрыты два «текстовых стимула», раскрыты проникновенно, тонко.

С одной стороны, простое, привычное — «нормальный летний дождь», с другой — «под снегом я фиалку отыщу» — образ нежный, поэтический, почти шубертовский...

Высокий поэтический строй песни сочетается с глубокой продуманностью всех деталей, с тонким, филигранным мастерством. Это, в первую очередь, четкая выверенность целого и частей, это — контраст размерности и произвольных отклонений, упорядоченности ритма и его свободных вариантов. Так, избранная

в начале формула , не успев закрепиться в сознании, звучит уже в сжатии, «перебиве»: .

что несет с собой эффект неожиданности, свежести, свободы высказывания. Композитору удалось найти удачный «рисунок



роли» ритма, который стал одним из ведущих формообразующих факторов выразительности песни.

Свободна и далека от стереотипа ее мелодика, интервальный состав: длительное поступенное движение в первых пяти тактах сменяется броским запоминающимся скачком на квинту вниз, который сопровождается еще одним ритмическим вариантом — трехкратным проведением основного ямбического мотива.

Песне свойственно своеобразное эмоциональное *screscendo*. Каждая из ее фраз оказывается интенсивнее предыдущей. Это создается таким простым приемом, как повышение tessitura (к примеру, первая фраза начинается от *do*, вторая — от *re*, третья частично повторяет первую; четвертая — от *mi* и т. д.). Поднятию интенсивности развертывания способствует и тональный план: второй куплет проходит на малую терцию выше — в тональности *Es-dur*. Совокупность средств, «работающих» на динамизацию, создает безостановочность движения, особую его устремленность. Достигается эффект спортивности, увлеченности, танцевальности.

Но неожиданно, на словах «веселые глаза», рождается новый мелодический оборот, новая интонация, коей суждено переосмыслить предыдущий ход развития и оказать решающее влияние на последующее. Легкий спортивный шаг на мгновение останавливается, движение словно замирает на гармонии уменьшенного септаккорда к *d-moll*, на мелодическом ходе  $g^1 - b^1$ , длящемся целый такт. Именно здесь находится та «критическая интонационная точка», тот лирический *per se* л о м, который ведет нас к разгадке замысла. Временно наступающее оживление движения («А в них бежит Садовое кольцо») сменяется эпизодом, идущим в медленном темпе, когда речь заходит о доме («А если я по дому загрущу»). Веселая, беззаботная, танцевальная тема неожиданно зазвучала нежно, лирично, мечтательно. Эпизод этот воспринимается как своеобразное «резюме», как фактор многозначности замысла. Оказывается, герой наш не так прост, его душевный мир богаче, чем кажется и, видимо, именно это обеспечило песне всеобщую любовь.

Думается, что интонация  $g - b$  в песне «Я шагаю по Москве» принадлежит к тем драгоценным авторским находкам, которые нередко решают судьбу замысла, высветляя истинное постижение автором жанра, его оттенков, многозначности.

Несколько слов хотелось бы сказать об исполнении песен Петрова. У композитора характер песен воплощает не только настроение, но и предопределяет манеру пения. Так, в песне «Я шагаю по Москве» герой словно напевает «про себя», повинувшись нахлынувшему чувству радости. Песня предельно искренна, исполнена юношеской веселости, задора, желания обнять весь мир... Ей абсолютно противопоставлены ариозность, подчеркнутые вокальность, оперность, произвольные ферматы, замедления темпа, которые могут привести лишь к художествен-

ной фальши, неестественности, придать песне чуждый ей характер концертности, парадности. И даже такой строгий певец как Эдуард Хиль в исполнении песни несколько злоупотребляет ферматами, *ritenuto* и т. д., опираясь на авторские указания, в котором, однако, следует относиться осторожно. Ведь все дело в мере, в том «чуть-чуть», которое в искусстве нередко определяет исполнительский замысел произведения.

Творческая личность Петрова многогранна и в то же время отличается цельностью, единством стиля, «лица необщим выражением». Петров — художник синтетического плана; ему свойственны и монументальная народно-патриотическая опера-фреска, и эксцентрическая комедия, юношески-беззаботная песня и драматичное хореографическое действие. Разнообразны по своему характеру и многочисленным любви, мечты и радость, искреняющиеся целомудренное чувство любви, мечты и радость, искреняющийся смех и сосредоточенное размышление. Эмоциональный спектр композитора богат и разнообразен, он не повторяет себя, не эксплуатирует своего таланта, умножая раз найденное. Думается, что постоянный поиск нового как в лексике, так и в драматургии — отличительная черта дарования композитора. И если принять за аксиому мысль о том, что определяющим в искусстве является личность художника, его неповторимость, то песни композитора прямо подтверждают сказанное.

Мир песен Петрова — это мир добра и красоты, сказки и шутки, мир юношеских мечтаний, целомудренно чистых, глубоко поэтичных. Ему свойствен и тот особый, редко встречающийся дар, который можно было бы назвать «поэтизацией прозы». Думается, что именно об этом писал в своей замечательной повести «Золотая роза» К. Паустовский: «В детстве и юности мир существует для нас в ином качестве, чем в зрелые годы. В детстве горячее солнце, гуще трава, обильнее дожди, синее небо и смертельно интересен каждый человек»<sup>1</sup>.

Анализ формообразования песен Петрова позволяет понять ряд его композиционных принципов, отличающихся относительной стабильностью.

Композитор сторонится инерционных форм движения, редко пользуется секвентностью, избегает периодов повторного строения. Его прельщает новизна в повторах, выявление скрытых возможностей материала, принцип непрерывного обновления. Именно это свойство позволяет не замечать некоторой квадратности в строении тем, поскольку последняя вуалируется факторами мелодико-ритмическими. Процессуальная сторона формообразования явно довлеет у Петрова над структурной, процесс развития прослеживается явственно от стадии к стадии. Петров свободно распределяет тематический материал «в прост-

<sup>1</sup> Паустовский К. Золотая роза. — Собр. соч. Т. 2, с. 507.



ранстве», широко пользуясь его переменной функцией: темы, поначалу носящие чисто экспозиционный характер, постепенно начинают выявлять иные свои функции — развивающие, разрабаточные; удачны и «кодовые» облики первоначальных тем.

Каждая микроструктура в песнях композитора — лишь веха на пути сквозного развития, одна из его фаз. Форма песен преимущественно куплетная, это — песня без припева; форма куплета — обычно сложный период, объединяющий две строфы.

Композитор требователен в выборе текстов и очень чуток к образной стороне литературного первоисточника. Ему успешно удается найти тот неповторимый нюанс в стихе, который впоследствии определит самую суть музыкальной драматургии песни, поможет ему найти нужную, единственно возможную, наивыразительнейшую интонацию.

Стихи, которые композитор кладет в основу своих песен, отмечены нередко романтикой мечты, юношеской непосредственностью, чистотой. Отсутствуют настроения разочарования, сентиментальность, мелодраматизм. Музыка обобщенно воплощает содержание текста — характер мелодии обусловлен общим настроением стиха. Мелодия передает также манеру пения: негромкий монолог, размышление, либо мечтательную интонацию («Звезды»). В каждой песне наличествует своя интонационная особенность, придающая мелодии характерность, неповторимость.

Петров создает свои песни, оставаясь равнодушным к тем требованиям среднеарифметического песенного стандарта, к тому мнимо роскошному «оперению», которые, увы, нередко еще определяют многое в нашем песенном жанре. Композитор далек от шаблона, от стертых интонаций, апробированных и безотказно действующих приемов письма, подчас приобретающих значение своеобразных жанровых клише. К последним относятся громоздкость фактуры, гипертрофия громкости, элементарность гармонических схем мажороминорной системы с непременным отклонением в параллельный лад, а также удручающе монотонный повтор последней строфы, строки или даже одного последнего слова, ведущий к полной нивелировке смысла. При этом создается сомнительный эффект наступившей коды, в которой количество повторений заменяет качество интонации самого материала.

Композитор не позволяет себе соединять широко распетую лирическую мелодию, требующую определенного типа фактуры, с танцевально остигнутым ритмом сопровождения. Не соблазняется он также мелодизмом чисто инструментального склада с обилием мелизматика. Музыка Петрова раскрепощена, свободна, непредсказуема. Она течет мерно, влекомая фантазией композитора и увлекающая нас чистотой и прозрачностью письма, естественностью гармонической логики, меткими музыкальными характеристиками.

Хотя влияние образцов западной эстрады и джаза на стиль ранних песен Петрова несомненно, он всегда остается самим собой — русским композитором, связанным с лучшими традициями отечественной музыкальной культуры.

Это сказывается прежде всего в ведущей роли мелодии в его песнях, в своеобразном вотуме доверия к ней, к возможностям ее художественного воздействия. Именно мелодия для композитора становится носителем замысла, именно она олицетворяет его мысли и чувства.

Автор обладает бесценным даром создавать мелодии яркие, рельефно вылепленные, не оставляющие сомнений в своей жанровой принадлежности. С первого слушания они завладевают сознанием, становятся любимыми, крылатыми. Безошибочное чутье жанра, умение схватить сразу, с первых же тактов характерную мелодию свойственно только большим художникам. Песни наших замечательных композиторов — Дунаевского и Соловьева-Седого — могут служить подтверждением высказанной мысли.

Достаточно красноречива и тематика многих песен Петрова, воспеваящая красоту ласковой, неброской русской природы,зывающей к лучшим чувствам человека.

После окончания работы над оперой «Петр I» композитор снова обращается к песне. Свидетельство тому — музыка к кинофильмам «Служебный роман» и «Синяя птица». Цикл песен к первому совместному советско-американскому фильму «Синяя птица» открывает новую грань в творчестве Петрова. В цикле преломился удивительный мир фантастики Метерлинка и его тончайшей символики. Композитору удалось воссоздать самое сокровенное в замысле Метерлинка, передав поэзию наивной народной сказки, и тонкую мудрость аллегории.

Художественным результатом такого неожиданного поворота композитора к совершенно новому для него миру явились шесть прекрасных, сразу же полюбившихся слушателям песен. Это позволяет надеяться, что «езда в незнание» как постоянная художественная потребность души композитора сулит нам еще многие чудесные неожиданности...



### III. ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

И. Земцовский

#### Б. В. АСАФЬЕВ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИНТОНАЦИОННОГО АНАЛИЗА НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

В современном этномузыкальном знании распространены две методологические крайности: рассматривать народную музыку либо как сугубо мобильный, вообще не фиксируемый адекватно феномен, либо как единичную нотную запись. Оба подхода отмечены метафизическим абсолютизированием одной из сторон музыкального фольклора без системного учета реальной диалектики существования народной музыки. Особенно активное направление, подменяющее исследование живых процессов комплексного интонационного становления народной песни фиксацией словесной ритмики и соответствующих ей музыкально-ритмических схем и звуковысотных опор и, главное, удовлетворяющееся этим уровнем анализа как предельным. Такое направление можно назвать «филологическим музыкальным знанием».

Между тем главное в понимании музыкального содержания произведений фольклора — умение слышать их интонационно (в асафьевском смысле). Необходимо знание живой традиции и непосредственное знакомство с народными музыкантами, и живую музыку иной специалист может слышать не интонационно, а нотно, схематично, формально. И наоборот, обладающий мастерством интонационного анализа и знающий данную фольклорную традицию исследователь и в нотной изолированной записи способен услышать стоящее за нотами живое музыкально-интонационное содержание. Последнее требует от специалиста не формального, а поистине сотворческого анализа, проникновения в глубинные, подчас ассоциативные ряды фольклора.

Интонационный анализ основан на комплексе «процедур», из коих главной и первой является попытка воссоздать в себе исследуемое интонирование. Такое воссоздание предполагает отрыв от схематизма нотной записи, обычно данной нам для анализа, и стремление ощутить записанный в нотах процесс живого становления интонационного содержания, исторически обусловленный. Это очень трудная задача даже при хорошем знании исследуемого стиля (условно немаловажное, особенно в фольклористике), однако предостерегает от субъективизма в трактовке и одновременно сообщает необходи-

... элемент произвольности, не искажающей основы Стиля, то способствует жизненной правдивости воссоздания. Этот навык можно довести до виртуозного автоматизма: достаточно бывает одного взгляда на ноты, чтобы ощутить пульс интонирования и — в более простых композициях — суть интонационного становления целого. Последнее дается в итоге мысленных ходов от частей к целому и от целого (вновь и вновь) к частям. Воссоздать интонацию — это значит воспроизвести ее ритмическую пластичность ее интонирования через выделение ее внутреннего микрочленения как основы для дыхания, интонационного жеста, мимики, общей «стратегии» компози-

... Одна из коренных, принципиальных трудностей воссоздания интонационного комплекса — невозможность избежать имеемого субъективного музыкального «багажа», который не может не оставлять отпечатка. В этом необходимо разобраться. Во-первых, полностью избежать субъективного опыта нельзя; во-вторых, важно мобилизовать опыт в нужном направлении, до известной степени приглушая в себе чуждые ассоциации, перестраиваясь на восприятие конкретного исследуемого стиля. Такая регуляция восприятия нужна, конечно, не только фольклору: ведь идя в концерт, где будет исполняться музыка Бетховена, мы невольно внутренне настраиваемся иначе, чем идя в оперу «Торги и Бесс» Гершвина, например!

Во-вторых, надо научиться продуктивно использовать свой личный опыт (прежде всего в виде навыков анализа). Тут чем разнообразнее был опыт, тем лучше — нет инерции анализа односторонней музыки, что очень опасно. Опыт нужен, так сказать, диалектический: надо знать много типов членений, запевов, кульминаций, много типовых контекстов и ассоциаций, чтобы внутренне быть готовым к нетрафаретным (для себя) материалам.

В-третьих, надо, разумеется, упорно приобретать новый материал в очередном осваиваемом материале. Для этого недостаточно много анализировать. Для этого важно качественно анализировать, то есть так, чтобы анализ воссоздавал не только текст, но и контекст реального интонирования, а для этого надо знать исторически обусловленную исполнительскую специфику исследуемого этноса или отдельного фольклорного диалекта. В-четвертых, надо обладать хорошей самодисциплиной: ведь в конце концов мы анализируем творчески лишь то, что окажется способными воссоздать интонационно, — остальное же остается для нас в нотах внешним и бессодержательным (подчеркнутое об этом ниже). Умение ставить себя «внутри» интонации — высшее аналитическое мастерство, вряд ли постигаемое строго рационально. Остается иное: «ставить» исследуемую интонацию внутри себя и заряжаться ее энергией...



Таким образом, мастерство — это не только знание, зрение, но и умение (навык) схватывать нерядоположенное, умение слышать переход от тона к тону, от попевки к попевке — рядом и на расстоянии (и не только линейно), умение ощущать слухом преодоление веса, весомость тона, оборота, мотива, чередование волн напряжения — разряжения; главное — надо иметь талант охвата целого как интонационного целого, то есть находящегося в становлении. Нужно не только видеть результат, но и слышать путь, который к этому результату привел. Поэтому методику интонационного анализа можно сформулировать лишь в самых общих словах, ибо каждый случай требует сотворческого анализа<sup>1</sup>.

Мастерство анализа входит в феномен сотворчества: слова, не заменяя мелос, могут вскрыть тенденции и законы, им управляющие на уровне интонирования, и создать как бы словесный образ данного интонирования. Такой анализ является иной ипостасью жизни анализируемой музыки: он не убивает ее «салъеризмом» и обращается с ней как с живым существом. Важно почувствовать радость, получаемую от сотворческого анализа. Интонационный анализ приносит эстетическое удовлетворение и особое интеллектуальное удовольствие, рождаемое той красотой, которая свойственна всякому истинно творческому труду.

Изложить методику интонационного анализа действительно трудно. Легче показать его принципиальные отличия от того, что в начале статьи было определено как «филологическое музыкознание», а шире — от анализа, который позволительно назвать «парамузыковедческим» (от греческого «пара» — около, мимо), то есть любыми способами, сознательно и бессознательно ведущими к уходу от изучения музыки как таковой. При сопоставлении столь разных типов анализа ярче выступает специфика каждого и потому можно рассчитывать на большее понимание<sup>2</sup>.

Методология анализа связана прежде всего с нашим представлением об анализируемом объекте. Это надо осознать со всей ясностью. Интонационный анализ предполагает особый взгляд на объект анализа, то есть исходит из некоей общей

<sup>1</sup> Сравните мысль Б. В. Асафьева о мгновенном аналитическом постижении музыкального смысла внутренним слухом, которое «с формальным анализом не имеет ничего общего» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1971, с. 234; на с. 234 и с. 235 даны хорошие упражнения, позволяющие подойти к такому мастерству).

Общую постановку вопроса см.: Земцовский И. Значение теории интонации Бориса Асафьева для развития методологии музыкальной фольклористики. — В кн.: Социалистическая музыкальная культура. Проблемы. Традиции. Перспективы. М., 1974, с. 82—93 (есть немецкий перевод книги).

<sup>2</sup> Подробнее см.: Земцовский И. О методологической сущности интонационного анализа. — Советская музыка, 1979, № 3, с. 24—29, а также полемику по статье, опубликованную там же, 1979, № 12, с. 32—42.

теоретической концепции о природе мелоса вообще и о творческой природе фольклорного мелоса в частности.

Ясно, что объект анализа — являющийся по своей природе интонационным — должен быть изучен именно как итог интонирования. Нужны методы, не умерщвляющие интонацию, а вскрывающие ее живое, действенное становление. Нужна не фиксация отдельных звуковысотных точек и ритмических единиц в нотной записи, которую (запись) можно затем «разъять, как труп», но необходимо обнаружение сплошного интонационного тока, в котором эти точки суть вехи процесса, связанные между собой. Главное состоит в том, что эти «точки» и «узлы» процесса служат этапом реализации (становления, развития) некоего интонационного комплекса (иногда начального, иногда композиционно рассредоточенного), носящего отнюдь не точечный, а целостный, живой, системный характер. Интонация — система, и потому интонационный анализ должен быть системным, позволяющим изучать не «труп», а живой организм музыки.

Понятие интонации как системы требует специального фундаментального обоснования и уточнения. Здесь подчеркну лишь, что народно-песенная мелодическая интонация — своего рода функционирующая система, и, как всякая система, она целенаправлена. Признание системной целенаправленности интонирования дисциплинирует и активизирует наш анализ: интонационный анализ призван вскрыть смысловую направленность интонирования, функционально-семантическую направленность всей системы выразительно-интонационных средств. Понятно, что такой анализ не может удовлетворяться пассивным, бесцельным описательством ради описательства, но призван активно вскрывать внутреннюю художественную целесообразность реального процесса интонирования как системообразующего процесса.

В теории и практике, связанных с осознанием именно такой целевой установки музыковедческого исследования, и находится ключ к овладению «тайнами» интонационного анализа. Интонационный анализ — не описательный, а объясняющий, ведущий к новому, синтетическому знанию музыки, и в этом его пафос.

Поэтому для такого анализа недостаточно одного музыкального таланта: нужен талант аналитический, нужен метод.

Между тем специалисты разных научных направлений по-разному понимают передний — очевидный — и внутренний — глубинный — пласты народно-песенного мелоса, и тем самым по-разному представляют себе предмет и цель анализа. Для одних мелодическая интонационность как таковая, как ток музыкальной выразительности вообще не становится предметом изучения: для них это то якобы очевидное, перед познанием которого они фактически беспомощны. Для них глубинное — это не музыка,



а то, что за нею скрыто, что будто бы всегда лежит в основе создания народной музыки, а именно — ритм и структура песенного стиха, слогонот, танца и т. п. Причем этот самый «стих» (а на деле — своеобразный песенный текст) нередко ими же в исследовательских целях реконструируется до стиха. Они пытаются определить, чем порождается мелодика без изучения мелодики как таковой. Мелос для них — внешнее выражение внутренней (не музыкальной) сущности песни. Например, при исследовании протяжных песен мелодический распев, то есть сущностный признак данной песенной формы, ими может раздраженно сниматься, отбрасываться как не подлежащее анализу и, более того, мешающее ему, затемняющее суть дела, тогда как протяжная песня — объект, принципиально «несжимаемый». Описание реконструированного, скрытого распевом стиха дополняется учетом внешних примет мелоса (звукоряд, диапазон, опорные тона, ритмические фигуры, число сегментов и т. п.), которые, пожалуй, лишь с точки зрения ЭВМ составляют определенные мелодические типы.

Конечно, фольклор богат стереотипами ритма, звуковысотных и композиционных схем, и память устного искусства часто цепляется за такие клише по «рефлексам» стиля. Поэтому изучать их необходимо. Но никогда, ни на мгновение нельзя забывать, что подобные стереотипы не только не исчерпывают собой музыку, но часто даже предполагают разную музыку, и уж во всяком случае творческий ток мелоса идет не в них, а нередко и вопреки им.

Для нас же в основе анализа — не дискретные точки, а напряженный ток музыки. Ритм стиха и танца — лишь канва для музыки, и сами они рассматриваются как интонации, а значит не только в структурном, но и в функционально-семантическом аспекте. Здесь таится выход в глубинную социальную основу музыки. Корень всего — здесь, в интонации как факторе музыкального содержания и только тем самым — факторе социальном. Не стих для напева и не напев для стиха (хотя не исключены и такие тенденции), а песня как целостный динамический феномен: система самовыявления и коммуникации, отражения и порождения, в которой действительны иные понятия по сравнению со «стихом» и «напевом» композиторской музыки. Фольклористы, развивающие асафьевскую традицию музыкознания, анализируют сам мелос как глубинный пласт песни, как сущность песенного образа, как производящее, а не производное, наконец, как системный компонент песни. Ничто в мелосе не может быть отброшено: даже исполнительская логика входит в «поле реализации» мелодического типа. Музыкальное содержание — не в схемах, а всегда в динамике интонационного прорастания мелоса, то есть единства лада (с его опорными и неопорными тонами), ритма, интервалики, фразировки, фактуры, тембра, темпа, внутреннего пульса движения. Короче: суть не

за мелосом, а в мелосе. Смысл анализа — музыка, а не околомузыка, не мертвые ноты. Мелос семантичен как таковой.

Музыкальная мысль формируется и выражается в мелодии. Поэтому цель анализа — понять формообразующую роль рассматриваемого компонента (например, мелодической ячейки) в процессе «сопротивления» музыкального материала. В интонационном анализе не просто описывается строение напева, но постоянно ощущается «упругая плотность» интонирования.

Фиксированная интонация умирает в ноте, как цветок в гербарии; необходимо возвращать нотам интонационность, то есть жизнь.

Чтобы анализ не обеднял мелодию, а обогащал наше представление о ней, надо понять главное: анализ должен уловить именно то в интонационном содержании песни, на чем основана вся ее мелодическая сущность. Только тогда все остальное в ней покажется нам не частностью, не досадной мелочью, а необходимой деталью, радующей нас в познании целого, ведущей нас к такому познанию. Ибо все детали будут в этом случае работать на целое. Разумеется, в каждом случае интонационное основание мелодии иное, и никаких всеохватных инструкций для его выявления не существует.

Тем не менее можно сказать, что одной из обязательных кульминаций интонационного анализа должно стать стремление этномузыковеда найти своего рода адекватное словесное выражение главного музыкально-драматургического звена в напеве — того решающего интонационного сопряжения, которое связывает весь анализируемый интонационный процесс в единую, целостную форму, точнее — в органично функционирующую систему. Особенно очевидно это в строфических композициях, ибо музыкальная строфа (или, как говорят удачно некоторые западноевропейские этномузыковеды, мелострофа) обладает своей относительной интонационной законченностью, качеством своего рода музыкальной темы<sup>1</sup>. Обнаружение такого интегрирующего сопряжения не должно мешать выявлению других, в частности, встречных и «подводных» интонационных течений, а также связей на микроуровне отдельных ячеек и динамики их соответствий-соотношений. В известном смысле можно утверждать, что для интонационного анализа вообще нет прямолинейно понимаемого одноголосия: всякая музыкальная мысль внутренне полифонична и «поливекторна».

Вообще мелодическое становление вовсе не адекватно мелодической линейности. Асафьев неоднократно подчеркивал роль

<sup>1</sup> В этой связи заслуживает внимания трактовка Н. К. Тагмизяном армянского обозначения строфы термином «тун», что в буквальном переводе означает дом. «Такое название указывает не только на законченный характер строфы, но и на присущее ее структуре некое архитектоническое начало» (см.: Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, с. 243).



так называемых «арочных» переключек и связей интонаций внутри одной мелодии, настаивая на понимании хоровых подголосков как «побегов на ветке (вплоть до полной невозможности выделить основную линию)», как сущности процессов становления, а не приемов исполнения<sup>1</sup>. Асафьеву же принадлежит формулирование двух основных законов фольклорной мелодики, которую он удачно назвал мелодией, «мыслимой вне гармонии»:

«1. Закон смены тонов (внутри лада): притягивающий, группирующий вокруг себя возле лежащие ступени лада тон сам становится втянутым в новую группу (систему). 2. Закон строгой экономии и отбора внутрिलाдовых тонов: если взят скачок, он заполняется недостающими голосами (совсем необязательно поступенно, а с различного рода торможениями, упруго). Отсюда и интонационная симметрия. Отсюда и осмысливание повторов того и другого тона»<sup>2</sup>.

Описательные анализы, берущие на учет очевидные мелодические средства, образуют некую «амбарную книгу» неподвижных наличностей, ясных каждому специалисту, способному их опознать. Такие анализы если и нужны в целях статистических, то могут осуществляться ЭВМ. Публиковать их как оригинальные исследования, по-моему, бессмысленно. Музыканту нужен совсем другой анализ, который делает неочевидное — очевидным, который вскрывает неявные внутренние связи, соотношения, ассоциации и тем самым приближается к освещению механизмов творчества как становления содержания. Нужен анализ, который демонстрирует смысл и функцию мелодических «атомов» — микроячеек — в их интонационной напряженности, «мускульности», в их целостном семантическом становлении. Сделать это не так просто, как может показаться на первый взгляд. Нужно освоить на практике методику интонационного анализа (что и в какой очередности выявляется) и отработать его мастерство (как описать выявленные данные).

Интонационный анализ выявляет логику того, что слышит ухо, а не сводит в систему то, что видит глаз. Поэтому он требует прежде всего тройного преодоления: 1) преодоления собственной пассивности слухового восприятия, то есть музыковедческой инерции; 2) преодоления инерции омертвленной письменной записи анализируемого фрагмента за счет умения слышать «движение» музыки, устное напряжение интонационного становления в его реальном исполнительском контексте, в конкретном типе интонирования; 3) преодоления потока интонирования в целях обнаружения некоего внутреннего закона, по которому он сформирован, то есть, в частности, тех «моделей» и «формул», в осуществлении и нарушении которых и происходит становление данной музыкальной речи.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 88.

<sup>2</sup> Там же, с. 231.

Таким образом, наше описание интонационного становления должно завершиться, по крайней мере, обнаружением формо-творческой закономерности; то есть описание должно быть не пассивным, не номенклатурным, не «наглядным», не описанием статики (нот), а осознанием имманентной сущности реального движения во всей его диалектической сложности и противоречивости, формулированием нормы данного процесса интонирования.

Нормы как законы движения могут быть самыми разными в музыке различных стилей и структур: от моноформульных до политирадных. Иерархически основные вехи суть: части (фрагменты), фразы (могут совпасть с синтагмами), их ладо-вые и ритмические формулы (ЛФ, РФ), внутрифразные попевок-формулы, отдельные интонации (ячейки лада, синтаксически различимые на слух, вплоть до отдельных характерных интервалов и «ходов»). Они могут быть в контексте слова, хореографии, инструментального сопровождения, ансамблевой (хоровой) фактуры и даже в контексте слушательской реакции, предопределенной той или иной художественной формой исполнения (например, в нарративных жанрах).

В фольклорном мелосе нет мелочей: изучение мелоса в практике интонационного анализа приучает слух быть в тонусе и не пропускать деталей, а главное понять их место в художественном целом<sup>1</sup>.

В сущности, интонационный анализ фольклора призван изучить его музыкальную специфику не столько «извне» его традиционной системы, сколько «изнутри» ее. Понятно, что это требует хорошего знания и ощущения соответствующих традиций в их культурной целостности. Асафьев подчеркивал: «Чем дальше от нас, тем строже надо помнить: в искусстве музыки к а ж д ы й м и г (разрядка моя.—И. З.) проверяется через общезначимость или через необычайность выражения-произнесения (впрочем в народной музыке — „музыке устной традиции“ — дело так обстоит и сейчас и так обстояло всегда)»<sup>2</sup>.

На этом пути, однако, возможны и вульгаризаторские огрехи анализа, особенно при соотнесении музыкальных средств и вне-музыкальных функций. Безусловно, нельзя абсолютизировать зависимость народной музыки от ее внемузыкальных функций. Анализ всегда необходимо вести с двух сторон: от музыки (показ относительно самостоятельных законов ее формирования) и от социально-бытовых функций песни, наигрыша (вскрытие имманентных же, но зависимых законов формобразования). Их корреляция помогает нам избегать элемента субъективизма в анализе. Логика имманентного музыкального развития — саморазвития — такова, что может не совпасть с логикой раз-

<sup>1</sup> См. подробнее: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 86—91.

<sup>2</sup> Там же, с. 309.



вития немusикальских функций фольклора. Такие «тренинги» формотворческих законов искони присущи фольклору.

Музыкальный язык обладает избыточностью и взаимозаменимостью форм выражения. Каждая функция в фольклоре полиморфна, а каждая форма — полифункциональна. Разные формы, выполняя одну функцию, сами функционируют по-разному. К тому же в форме (как и в содержании!) фольклора не все связано с немusикальной функцией, многое связывается через опосредствующие звенья (например, исполнительство). К сожалению, в процессе анализа это часто забывается. Главное же, что позволяет избежать вульгарно-социологических трактовок интонационного становления музыки, это осознание его социальной природы, того, что можно назвать внутренней социальностью интонирования. В фольклоре, подчеркивал Асафьев, «интонация, обусловленная всем строем жизни, и бытовым укладом, определяет все...»<sup>1</sup>. «Неосвязаемость» музыкальных интонаций и форм не должна мешать осознанию того бесспорного факта, что они — «такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения)»<sup>2</sup>.

Анализируя мелос, приверженец интонационного анализа не отвлекается от реального исполнительского контекста интонирования, что особенно важно при исследовании синкретических жанров фольклора. Поэтому главное для него — такой целостный охват анализируемого объекта во всем его реальном естестве, в котором уясняется его интегрирующее начало: напев, стих, танец, инструмент, обрядовое действие, исполнительская трактовка — в их конкретно существующем синтезе. Отсюда идет и аналитический способ членения целого (осмысленного членения!), и способ описания целого как путь к его исследованию с тем или иным учетом немusикальских компонентов изучаемого объекта. Отсюда и понимание системного характера элемента, то есть его семантической и композиционной функциональности в данной содержательной форме.

Такое понимание необходимо на протяжении всего анализа. Немецкий психолог В. Метцгер еще четыре десятилетия назад критиковал «пагубный обычай, при котором для научных целей вначале создается убогая схема, которую легче понять, причем наиважнейшие, с точки зрения психологии, черты целого и цельные образования исчезают из поля видения еще перед началом исследования»<sup>3</sup>. Уход от целостности равносильен уходу от интонируемого смысла. Музыковед же должен изучать не любой смысл, который может быть извлечен из данного феномена

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 218.

<sup>2</sup> Там же, с. 23.

<sup>3</sup> Metzger W. Psychologie. Lpz., 1941, S. 114.

как из текста, но, в первую очередь, интонируемый смысл, который «извлекается», излучается из данного феномена как из живого, звучащего целостного процесса. Это положение для интонационного анализа аксиоматично.

Все отмеченные здесь рекомендации по интонационному анализу должны быть осмыслены в свете проблемы восприятия, ибо вне восприятия музыки аналитик обречен на «сосчет» нот. Музыка жива восприятием, и в анализе мы не должны терять ощущения семантической значимости фрагментов целого. Я подчеркиваю сейчас лишь один из многих аспектов теории восприятия — аспект анализа музыкальной речи фольклора<sup>1</sup>.

Исходя из того, что на практике существуют два основных типа восприятия фольклора (изнутри и извне соответствующей народной культуры), мы должны признать их несоответствие. Представитель фольклора воспринимает свое произведение не так, как представитель фольклористики: сказывается различие музыкального опыта, целей, соответственно — результатов восприятия. Поэтому одно и то же произведение несет им разную информацию. Достаточно сказать, что для народа «восприятие фольклора предполагает оценочную реакцию, несводимую к эстетической оценке»<sup>2</sup>. Но если остаться даже на уровне одних эстетических оценок, то и тогда придется признать, что они, в свою очередь, не совпадут у носителя фольклора и его исследователя.

С этим приходится считаться, хотя исследователи наших дней, особенно асафьевского направления, делают много для того, чтобы преодолеть такой разрыв восприятия и в своих анализах хотя бы временно становиться как бы «внутри» изучаемой фольклорной системы.

Однако было бы неверным абсолютизировать и это требование — надолго остаться непременно внутри изучаемой системы. Ученному надлежит тонко коррелировать результаты своих восприятий, полученных с разных позиций, — извне и изнутри традиции, дополняя свои результаты исследованием собственно народного восприятия. Это необходимо потому, что результативность интонационного анализа теснейшим образом связана с проблемой «верности» восприятия.

Проблема «верности», большей или меньшей адекватности нашего восприятия фольклора является по сути проблемой мировоззренческой, с одной стороны, и творчески-психологической — с другой. Не имея возможности развить здесь это положение, останавлиюсь лишь на методологических рекомендациях,

<sup>1</sup> Вообще же восприятие — огромная область, требующая специального исследования. См.; например: Гусев В. О специфике восприятия фольклора (к проблеме синестезии в искусстве). — В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978, с. 79—80.

<sup>2</sup> Гусев В. О специфике восприятия фольклора (к проблеме синестезии в искусстве), с. 89.



связанных с важной проблемой истинности результатов интонационного анализа.

Исследователю, приступающему к интонационному анализу, необходимо, кроме знания самой музыки, прежде всего фундаментальное знание внемузыкального контекста соответствующего фольклорного музицирования. Только такое знание позволяет в конечном итоге понять смысл, как бы вкладываемый в музыку (в разные этапы исторического развития фольклора). Между прочим, при диахроническом анализе интонирования часто забывают постоянно происходящие в фольклоре процессы переинтонирования и, в частности, то, что в одну и ту же (нотно) музыку исторически может вкладываться разный смысл, и она может иметь разную функцию.

Исследователь обязан знать и многое другое. Ему необходимо, например, знание и ощущение, отзывчивое восприятие таких компонентов изучаемой культуры, как речевая стихия народа, в зависимости от которой находятся определенные приметы исполнительских стилей фольклора. Он обязан знать и чувствовать так называемый этнический звукоидеал данной музыкальной традиции, по отношению к которому выстраивается как бы шкала эстетических ценностей отдельных произведений. Он обязан знать и ощущать внутренний пульс данного музицирования — то, что я называю «этнической пульсацией», позволяющей безошибочно различать даже внешне сходные явления музыки разных народов. Наконец, он должен знать этнически характерную музыкальную лексику исследуемой фольклорной традиции (так называемый «попевочный словарь» и т. п.). Короче, ему необходимо системное знание данной традиции на всех ее иерархических уровнях.

Следствием такой подготовки интонационного анализа выступает высшее мастерство: способность аналитика по интонациям прочесть социально-исторический контекст музыки, то есть умение идти не только от внемузыкального к музыке, но и обратно: от текста к контексту.

Все эти требования интонационного анализа основаны на методологически важнейшем признании сплава, системного единства социального и музыкального в интонации.

Роль имманентных законов музыки в их постоянных «перекрестах» с социальной детерминацией и с социальным восприятием бесспорно входит в осознание сущности интонационного анализа. Как писал Асафьев, «в опыте веков оправдавшие себя системы интонирования, несомненно, обладают имманентными свойствами формования (с постоянной „поправкой“ на действительность как на высший критерий их значимости или силы воздействия)»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 204.

Восприятие — процесс исторически изменчивый и крайне избирательный, а тем самым и активный.

Речь же идет о методике анализа, не ограничивающейся пропеванием анализируемой мелодии, равно как и ее пространственной характеристикой (выступающей как один из аналитических приемов изучения мелоса). Более существенным представляется внимание к творческому характеру мелоса.

Любая музыкальная фраза — это творческий акт, и потому наука о мелосе должна исходить из творческого характера самого мелоса во всех его устных проявлениях. Как признали лингвисты, «теория языка, которая пренебрегает „творческим“ аспектом языка, представляет только второстепенный интерес»<sup>1</sup>. Безусловно, то же самое можно утверждать и по отношению к музыкознанию.

Речь идет об аналитическом проникновении в народно-песенный (народно-инструментальный) исполнительский процесс интонирования как творчества. На этом пути важно научиться дифференцировать восприятие разных типов интонирования: более традиционно-формульного, воспринимаемого как бы «скопом», обобщенно, не взирая на протяженность, и более индивидуального, менее клишированного, требующего более пристрастного, детализированного восприятия-понимания. Аналитик должен научиться слышать нарушения, отклонения от стереотипного интонирования одновременно с внутренним мгновенным осознанием правила, то есть той формулы (модели), которая почему-либо оказалась вдруг частично нарушенной. Если мы не поймем этих законов восприятия-творчества, нам никогда не понять сущности будто бы свободной вариантности в фольклоре, а также исторической эволюции музыкально-интонационных форм.

Наконец, остается сказать особо о так называемых доказательствах.

От последователей Асафьева требуют доказательств, но каких? Это вопрос принципиальный. Считать научными одни математические доказательства было бы неверно вообще, а тем более в музыкознании. Ведь не секрет, что даже в физике и химии «уравнения и измерения полезны тогда и только тогда, когда они связаны с доказательством. При этом доказательство или опровержение являются решающими или определяющими в сущности лишь тогда, когда они абсолютно убедительны без количественного измерения»<sup>2</sup>. Тем более в музыке цифра не

<sup>1</sup> Якобсон Р. Итоги Девятого конгресса лингвистов. — В кн.: Новое в лингвистике. М., 1965, вып. IV, с. 582. См. также подробнее: Земцовский И. О творческой природе фольклора. — В кн.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960 — 70-х годов. Л., 1979, с. 137—147.

<sup>2</sup> Платт Дж. Метод строгих выводов. — Вопросы философии, 1965, № 9, с. 77.



может быть единственным и решающим доказательством. Наше доказательство — сама музыка, опрокинутая в описание ее становления и «звучащая» в таком описании. Наше доказательство — в показе порождающей способности данного типа мелоса творить данные мелодии. Наши доказательства, как и методику интонационного анализа вообще, не удается изложить в форме учебника с параграфами, и это не случайно: ведь мы должны вскрывать каждый раз неповторимые в том или другом аспекте устные нормы творчества, то есть то, что неуловимо, подчас, даже нотами, а не то, что словами! Живое музыкально-содержательное, интонационное становление не может быть сведено к смене нот в записи. Где, как не в фольклоре, очевидно это теоретическое внимание к устной стихии музыкального искусства! И тут на помощь приходит особая точность — точность эстетического анализа. Будучи видом творческой деятельности, интонационный анализ и судиться должен по законам научного творчества.

В этой связи встает вопрос о языке анализа, вопрос далеко не праздный. Аналитик должен хорошо чувствовать научную убедительность и художественную емкость слова. Пренебрежение к эстетике анализа разрушает гуманитарную науку как специфическое средство приближения к искомой истине. Но эстетика языка необходима любой большой науке. Вспомните оценку А. Эйнштейном рукописей И. Ньютона: «В одном лице он сочетал экспериментатора, теоретика, мастера и — не меньше художника в изложении... его радость созидания и ювелирная точность проявляются в каждом слове и в каждом рисунке»<sup>1</sup>. Ярче всего эта роль языка анализа охарактеризована М. Блоком. Он писал: «В точном уравнении не меньше красоты, чем в изящной фразе. Но каждой науке свойственна ее особая эстетика языка. Человеческие факты — по сути своей феномены слишком тонкие, многие из них ускользают от математического измерения. Чтобы хорошо их передать и благодаря этому хорошо понять (ибо можно ли понять до конца то, что не умеешь высказать?), требуется большая чуткость языка, точность оттенков в тоне. Там, где невозможно высчитать, очень важно внушить. Между выражением реальностей мира физического и выражением реальностей человеческого духа — контраст в целом такой же, как между работой фрезеровщика и работой мастера, изготовляющего лютни: оба работают с точностью до миллиметра, но фрезеровщик пользуется механическими измерительными инструментами, а музыкальный мастер руководствуется главным образом чувствительностью своего уха и пальцев. Ничего путного не получилось бы, если бы фрезеровщик прибегал к эмпирическому методу музыкального мастера, а тот

<sup>1</sup> Эйнштейн А. Физика и реальность. М., 1965, с. 34.

пытался бы подражать фрезеровщику. Но кто станет отрицать, что, подобно чуткости пальцев, есть чуткость слова?»<sup>1</sup>.

Столь большая цитата позволительна ввиду ее исключительной важности и красоты убеждения, тем более что работу музыковеда вполне можно уподобить методу музыкального мастера из сравнения Блока...

И последнее. Приверженцы интонационного анализа не отрицают той огромной подготовительной работы, которая предваряет всякое серьезное фольклористическое исследование: они ратуют и за разработку архивной систематизации, и за совершенствование аналитических каталогов. Но, в отличие от систематизаторов «филологического музыкознания», они не переоценивают систематизации в принципе, они не забывают, что систематизируются лишь единицы хранения, лишь ноты, как мертвый, «умятый» письменностью эквивалент живых, полных становящегося смысла интонаций устного творчества. «Парамузыковеды» же подчас высказывают утопическую веру во всеильность каталогов и ЭВМ, якобы способных ответить на любой вопрос специалиста. Но вся суть в том, какие вопросы задавать каталогу! На «парамузыковедческие» вопросы каталог и ЭВМ ответят, на музыковедческие — нет.

В действительности же каталоги — лишь подсобное хозяйство ученого. Они родились на пути от устности к письменности, но для нас они должны быть лишь средством исследовательского познания, возвращающего фольклор от письменности вновь к устности. Каталоги помогают разобраться в нашем письменном хозяйстве, которое не следует выдавать за живой фольклор, никогда не поддающийся исчерпывающей систематизации на любом письменном уровне. Это аксиома принципиального характера, и забывать ее равносильно аргументировать перед возможностью познать историю, психологию, эстетику, реальную семантику фольклора...

В области музыкальной фольклористики представители различных методологических позиций, к сожалению, по существу не стремятся к выработке единого подхода, избегая открытой научной дискуссии.

Что касается филологической фольклористики, то недавно прозвучало авторитетное предостережение Б. Путилова о том, что и в ней налицо та же опасность изучения «литературного двойника или преемника» вместо реального фольклорного явления<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Блок М. Апология истории. М., 1973, с. 19.

<sup>2</sup> Путилов Б. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 14, 19.

См. также подробнее: Земцовский И. Ценность методических открытий (к 100-летию К. В. Квитки). — Советская музыка, 1980, № 2.



К сожалению, интонационный анализ так же нем для его противников, как нема для них сама музыка, ибо они не ведают, что может дать аналитику музыка, кроме измеряемого нотного «текста» или физико-акустического объекта. Поэтому так болезненно труден диалог музыковеда и «парамузыковеда», и для того, чтобы сделать их диалог продуктивным, нет другого пути, кроме откровенного изложения представителями каждого направления методологических основ своего анализа.

Ясно, что настоящая статья направлена не против новых методов в музыковедении и фольклористике, а исключительно против их метафизического абсолютирования, совершаемого в ущерб интонационному анализу. Автор ратует за творческое развитие интонационного анализа как незыблемого фундамента нашей теоретической науки и призывает исследователей осознать его немеркнущее актуальное значение, совершенствовать в нем свое аналитическое мастерство. Применение и синтезирование новых методов плодотворно лишь на базе полноценного интонационного анализа.

Л. Масленкова

#### Б. Л. ЯВОРСКИЙ О ВОСПИТАНИИ СЛУХА

В 1954 году в Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве начал формироваться архив Б. Л. Яворского (1877—1942), который дает возможность ознакомиться с богатейшим наследием выдающегося русского ученого, внесшего неоценимый вклад в историю музыкально-теоретической мысли и оказавшего огромное влияние на развитие музыкальной науки в нашей стране.

Учение Яворского формировалось на протяжении всей жизни ученого. Оно более известно под названием «теория ладового ритма» и получило известность в плане узкотелетического. На самом деле его значение выходит далеко за эти рамки. Впервые Яворский излагает свою теорию С. И. Танееву 1 января 1901 года, в дальнейшем она претерпевает эволюцию, которая отражается в названиях: «теория ладового ритма», «теория слухового тяготения», «теория музыкального мышления». По словам Яворского, он хотел «установить научное изучение и познание звуковой музыкальной действительности, которая существует как процесс исторического развития» (разрядка моя.— Л. М.)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Яворский Б. Доклад на конференции по ладовому ритму. 1930. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (далее — ГЦММК), ф. 146, ед. хр. 5827.

Теория музыкального мышления, в которой фокусируются все направления поисков Яворского в области закономерностей музыкального искусства, заслуживает пристального внимания и изучения в теоретическом, историческом и эстетическом аспектах. В данной статье мы ограничимся анализом постановки проблемы воспитания музыкального слуха в наследии Яворского.

Учение Яворского с самого начала имело слуховую направленность. Исследование вопросов музыкальной теории было неразрывно связано у него с решением проблем восприятия. Яворский делает попытку естественнонаучного (прежде всего, психофизиологического) обоснования закономерностей музыкального мышления, творчества и восприятия, поставив во главу угла вопрос о ладе как одном из организующих музыкальное мышление механизмов.

Яворский приходит к пониманию лада как системы взаимоотношения звуков, рожденной практикой интонационного общения. Именно поэтому он обращается к выяснению сущности интонации, дает ее определение: «Интонация есть наименьшая (по построению) звуковая форма во времени, это есть сама речь и в то же время ее смысл, ее выразительность, характер»<sup>1</sup>. Позже, в статье «Конструкция мелодического процесса» он уточняет, что «интонация есть наименьшая одноголосная звуковая форма по принципу построения, но не по продолжительности во времени»<sup>2</sup>.

Придавая большое значение интонации в выразительности человеческой речи, Яворский, однако, отличает ее от специфически музыкальной интонации, которая составляет сущность музыкальной речи и «выразительна своей конструктивной функциональностью»<sup>3</sup>.

Существенным моментом в ладовой концепции Яворского является его положение о том, что в звуковой области нет абсолютной устойчивости. Это соответствует взгляду материалистической диалектики на соотношение движения (как неотъемлемого атрибута материи) и покоя (как частного случая движения).

Отсюда вытекает, на наш взгляд, абсолютное значение неустойчивости и относительное — устойчивости. Становится понятным смысл термина «доминанта»<sup>4</sup>. Яворский поэтому определяет лад как закономерность, основанную на принципе звукового тяготения, категорически возражая против отождествления лада и звукоряда. Звуковое тяготение, лежащее в основе

<sup>1</sup> Яворский Б. Текст и музыка. — Музыка. М., 1914, № 163, с. 12.

<sup>2</sup> Беляева-Экземпллярская С., Яворский Б. Структура мелодии. М., 1929, с. 23.

<sup>3</sup> Яворский Б. Заключительное слово на дискуссии по ладовому ритму. — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 5887.

<sup>4</sup> От лат. *dominire* — господствовать.



лада, заключает в себе, согласно Яворскому, смысл диалектического движения и является основным моментом в развертывании музыкальной мысли.

В советской музыковедческой науке прочно укрепилось такое понимание лада, которое во многом опирается на идеи Яворского. Согласно ученому, «лад есть организация живой звуковой энергии»<sup>1</sup>, «лад — организация звукового внимания мышления»<sup>2</sup>, «лад — закономерность, логика звуковой речи, средствами которой художник осуществляет творческий замысел»<sup>3</sup>. Яворский утверждает гегемонию функциональности как всеобщего закона связи, взаимодействия элементов в содержательной речи. Нетрудно убедиться, что такое толкование лада послужило основанием для использования понятий функциональность, неустойчивость, устойчивость и др. применительно не только к собственно ладовым явлениям, но и к форме, ритму, динамике, оркестровке и т. д. (см. работы В. Цуккермана, В. Бобровского, Л. Мазеля и др.).

В суждениях Яворского можно обнаружить и крайности увлечения своей идеей, порой механистическое перенесение немusicalных закономерностей на музыкальные. В том, что звук воспринимается соотношением нервных волокон, а не отдельным волокном, он видел физиологическую предпосылку к осознанию соотношения звуков как важнейшего фактора осмысленной речи, и словесной, и музыкальной. Ладовое тяготение он связывал с законом всемирного тяготения (обосновывая это строением слуховых органов, а именно — связью слухового нерва с вестибулярным аппаратом<sup>4</sup>). Крайности, вероятно, неизбежны в становлении любой большой идеи. Яворскому надо было доказать, что музыкальное искусство и в процессах творчества, и в процессах восприятия есть логически оформленное явление, основанное на закономерных внутренних связях. Ученый ищет аргументы, исследуя специфику психических процессов, особенности физиологического строения слуховых органов, изучая социально-исторические условия происхождения и развития искусства. Размах и глубина его поисков заслуживают внимания.

Создавая свою теорию, Яворский последовательно проследживает путь от ощущения звукового соотношения к организации слухового восприятия и к музыкальному мышлению как явлению исторического порядка. Лад он объявляет мерой внутренней слуховой настройки, которая является опорой музыкального сознания и музыкального мышления. Это очень важная в учении Яворского категория. Он говорит о при-

<sup>1</sup> Яворский Б. Заключительное слово на дискуссии по ладовому ритму.

<sup>2</sup> Яворский Б. Доклад на конференции по ладовому ритму.

<sup>3</sup> Яворский Б. Заключительное слово на дискуссии по ладовому ритму.

<sup>4</sup> Такой факт, по-видимому, требует экспериментального подтверждения или опровержения физиологами.

чно-следственной связи между музыкальными явлениями и реакциями органа слуха: «Внутренняя настройка — есть приспособление слуховых ощущений к осознанию конструктивных соотношений звучащего объекта»<sup>1</sup>.

Ученый делает акцент на организованности внутреннего слуха, которая является необходимой основой музыкального мышления и связана со способностью целостного восприятия, сопоставления слышимого процесса с предшествующим опытом и выведения из этого сопоставления результата. «Началом всякого процесса мышления, — пишет он, — его исходным моментом является установление внутренней слуховой настройки»<sup>2</sup>. Рассмотрение историчности музыкального процесса для Яворского означает прослеживание формирования и функционирования внутренней слуховой настройки, которая организует мышление в процессе восприятия. В сущности речь идет о ладовой организации как о динамическом стереотипе — относительно устойчивой системе нервных связей, организующей процесс восприятия.

Необходимым условием внутренней слуховой настройки Яворский считает внимание, которое есть «способность установить, непрерывно выдерживать и активно устремлять соответствующую внутреннюю слуховую настройку в течение определенного промежутка времени»<sup>3</sup>. Он объясняет роль интенсивности внимания в процессах восприятия связного целого, а также подчеркивает значение внимания как волевого самоорганизации субъекта. Заметим, что в советской психологической науке внимание признается одной из важнейших психических функций, которая определяет направленность и сосредоточенность психической деятельности личности.

В 1941—1942 годах в Саратове Яворский пишет работу «Художественное сознание и факторы его организации»<sup>4</sup>, своего рода философско-эстетический трактат, обнаруживающий широкие познания автора в области философии, искусства, психологии и физиологии. Нас интересует в этой работе постановка вопросов, связанных с психофизиологическими проблемами восприятия, которые Яворский освещает с подлинно научных позиций. Он подробно останавливается на проблеме восприятия, считая необходимым его компонентом систему организации, и пишет, что чувственное восприятие лишь «посредник между художественным явлением и действительной осознательной деятельностью человека... чувственное восприятие еще не есть организация сознания, не есть восприятие сознанием». Под чувственным восприятием он подразумевает сенсорную

<sup>1</sup> Яворский Б. Общественность и искусство — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 297.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии, с. 9.

<sup>4</sup> Яворский Б. Художественное сознание и факторы его организации — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 4283.



способность к различению звуков и простейших элементов музыкальной речи, способность психофизиологическую, не ставшую еще актом художественного восприятия.

Яворский подчеркивает, что восприятие развивается на основе опыта, зависит от его многообразия и разносторонности. Именно последнее ведет к осознанию «проявляющихся в исторических условиях принципов конструкции, приемов композиции и фактуры оформления». Поэтому одной из необходимых форм совершенствования слуха он считает упражнение на восприятие разнообразных форм организации музыкального материала и утверждает, что «восприятие должно быть доведено до столь большой гибкости в своей податливости к организации, чтобы уловить самые общие и самые мелкие соотношения любого стиля, любого жанра».

Влияние опыта на восприятие, отмечаемое Яворским, сегодня подробно исследовано психологической наукой. Данные экспериментов могут дать много полезного для музыкальной педагогики, в частности, для методики развития слуха. Справедливо пишет Е. Назайкинский, что «апперцепционная обусловленность музыкального восприятия, проявляющаяся также в процессах творчества и исполнительства, всегда была одной из весьма существенных проблем и для педагогики, для разработки теории музыкального слуха, памяти, чувства ритма». В связи с этим встает серьезный практический вопрос: как построить учебный процесс, в котором вырабатываемые на каждом этапе стереотипные навыки не служили бы тормозом для слухового охвата разнообразных явлений в музыке, в частности стиливых? В записках «Слух — школа» (1923) Яворский рекомендует упражняться в находчивости, изобретательности, развитии представления, фантазии, в конечном счете — музыкального мышления. Он пишет: «Развитие слуха только тогда будет поставлено нормально, когда для каждого интервала будет дан пример его нахождения на каждой ступени каждого лада, чтобы слух привык и освоился с многообразием (разрядка моя.—Л. М.) звучания одной и той же звуковой идеи в различных ладовых оформлениях»<sup>2</sup>. Это был конкретный совет к развитию слуха творческого, нестандартного.

В статье «Конструкция мелодического процесса» (1929) мы находим чрезвычайной важности психологические наблюдения по поводу механизма восприятия и формирования слуха. Яворский строго различает внутренний слух — подлинный, музыкантский (!) и слух внешний — стандартизованный. Первому свойственна самостоятельность, активность. Последний же представляет собой пассивное восприятие (основной особенностью

которого является негибкость, неподатливость слуха), воспитанное на привычке перестраивать слуховую реакцию «на стандарт». Он пишет, что при «внешнем» слухе происходит «восприятие отдельных привычных и потому желательных звуковых моментов и отметание нежелательных... Внутренняя настройка не поддается новой организации звуковыми явлениями»<sup>1</sup>. На нормальную слуховую реакцию оказывают сопротивляющее воздействие привычные ассоциации, мешающие внутреннему слуху свободно реагировать на воздействие нового. «В этом случае,— отмечает Яворский,— внутренний слух находится в физиологически несвободном состоянии»<sup>2</sup>. Его практический совет — «освобождать свободу восприятия противопоставлением различных принципов организации различных эпох... Фетишизация внимания, памяти, мышления одной эпохи (германский классицизм) приносит большой вред, так как атрофирует способность отличать историчность, социальную обусловленность»<sup>3</sup>. Свою точку зрения он конкретизирует в редакторском отзыве о работе «Музыкальный диктант» ленинградских авторов, настойчиво провозглашая мысль о необходимости стилистической определенности художественных примеров музыки для диктанта. «Развитие навыков музыкального мышления,— полагает он,— должно осуществляться на показательной литературе. Следует избегать набланных по стилю примеров... То, что примеры не располагаются с учетом историчности и стиливых признаков, лишает изложение ясности, логики мышления. Слушатель не знает, на каких принципах ему основывать определение тональности и ее границ... Примеры из хоралов Баха особенно трудны для слушателя своими особенностями стиливого ладотонального мышления и должны быть выделены в особый раздел»<sup>4</sup>. Таковы замечания Яворский направлял авторов на путь воспитания осознанного, целенаправленного слушания музыки с учетом определенных признаков и особенностей конкретного стиля. В дальнейшем ученый свяжет эти важнейшие моменты слуховой стандартизации с вопросами стиля музыкальной речи эпохи, зарождения, расцвета и отмирания в каждую эпоху определенных звуковых элементов.

Яворский специально обращается в связи с этим к исследованию восприятия с точки зрения музыкальной психологии. В работе «Ощущение» (1916—1921) он пишет: «Музыкальная психология должна (1) быть материалистичной, рассматривать поведение человека во время музыкального акта как состоящее из ряда движений и реакций, то есть как обладающее свойст-

<sup>1</sup> Волыева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии, с. 11.

<sup>2</sup> Там же, с. 10.

<sup>3</sup> Яворский Б. О музыкальной идеологии в профессиональном музыкальном образовании. — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 338.

<sup>4</sup> Ответ редактора группе ленинградских авторов по поводу их учебника «Музыкальный диктант». — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 4683.

<sup>1</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1973, с. 6.

<sup>2</sup> Яворский Б. Слух — школа. — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 4683.



вами материального быта, (2) быть объективной, то есть основанной на исследованиях, подвергнутых объективной проверке материала, (3) быть основанной на принципе неразрывной связи развития психических процессов со всеми остальными процессами в организме и подчиненности общим законам в природе, (4) быть на биосоциальной основе»<sup>1</sup>. Эти записи ученого носят фрагментарный характер, они представляют собой лишь наброски мыслей по поводу некоторых важных аспектов музыкальной психологии, которые он развивает и конкретизирует в более поздних работах.

Яворский подчеркивает важность активного отношения субъекта к действию, которое является непременным условием для развития всяких процессов, связанных с мыслительной деятельностью. Положение об активной деятельности субъекта как условия восприятия и развития личности сформировалось в советской психологии намного позже и стало определяющим при рассмотрении любых психических процессов. «Под отражением,— как отмечает А. Рубинштейн,— мы разумеем не столько отражение объекта в субъекте, при котором образ объекта возникал бы непосредственно в результате механического воздействия объекта... сколько отражение объекта субъектом, при котором воздействия объекта преломляются через субъект, опосредуются его деятельностью.»<sup>2</sup>

Имеются у Яворского и конкретные соображения и замечания относительно музыкального слуха и способов его развития. В записках «О музыкальном образовании» (1920—1921) он дает классификацию слуха: (1) слух строя — ощущение верности соотношений, (2) слух лада — способность установить устой и неустой в пределах симметричных систем и взаимоотношения систем, (3) слух временной, (5) архитектурный слух, (6) чувство логики<sup>3</sup>.

По словам Яворского, «развитие архитектурного слуха и чувства логики должно идти с первых уроков в каждом предмете»<sup>4</sup>. (Вспомним, что Н. А. Римский-Корсаков считал архитектурный слух и чувство музыкальной логики высшими слуховыми способностями.)

Следует подробнее остановиться на совершенно новой музыкальной дисциплине, введенной Яворским: «Слушание музыки»<sup>5</sup>. Мысль о такой форме образовательной деятельности родилась у Яворского еще в начале века. В 1899 году он организует «Понедельники» — музыкальные собрания с целью изу-

чения художественного восприятия. В 20-е годы эта дисциплина была введена в учебные планы московских школ. Яворский придавал большое значение непосредственности образного восприятия и считал слушание музыки основой всей системы музыкального воспитания. Занятия по слушанию музыки предполагали организацию творческого внимания, закрепление художественного восприятия и словесное оформление слуховой реакции. Л. Кулаковский приводит следующие слова Яворского по этому поводу: «Слушание музыки надо рассматривать как метод воспитания (1) интуиции в области музыкальной стихии — интуитивное слушание музыки; (2) звукового осознания в области оформления звуковой стихии — аналитическое слушание; (3) осознания схем звукового и музыкального быта — индуктивное слушание и т. п.

Освобождение интуиции должно рассматриваться как уничтожение: (а) метода натаскивания как педагогического принципа и (б) требования преодолевать все трудности талантливостью.

Педагогическая, так же как и артистическая, работа должна совершаться исключительно на научно-технической основе, а интуиция должна приходиться как высшая, свободно проявляющая себя активная воля»<sup>1</sup>.

Яворский считал, что слушание музыки организует не только музыкальное мышление, но чувствование. Предпочтение отдавалось инструментальной музыке непрограммного характера. Схема анализа сводилась к (1) непосредственному восприятию характера музыки, общей музыкальной мысли и направления ее развития, (2) расчленению на части, характеристике каждого элемента в процессе развития произведения, (3) осознанию схем звукового и музыкального быта времени, эпохи.

Целью занятий по слушанию музыки было совершенствование художественного восприятия музыки. Немаловажное значение имело и накопление слухового опыта. Вспомним, что и Б. Асафьев придавал огромное значение роли интонационного запаса в процессе восприятия музыки.

Учебный процесс воспитания слухового мышления представлялся Яворскому широко, в совокупности четырех видов деятельности: музыкальной грамоты, певческого семинара (сольфеджио), слушания музыки, исполнительства. Теория ладового ритма пронизывала собой все занятия, являясь их методической основой.

Яворский воплощал в себе носителя научной теории и педагога. С первых же лет создания своей теории он считал необходимым внедрять ее в жизнь. Его теория была руководством к практике.

<sup>1</sup> Кулаковский Л. Яворский читает рукопись. — В кн.: Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания и письма. Т. 1. М., 1964, с. 221.

<sup>1</sup> Яворский Б. Ощущение. — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 4598.

<sup>2</sup> Рубинштейн А. Принципы и пути развития психологии. М., 1959, с. 14.

<sup>3</sup> Яворский Б. О музыкальном образовании. — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 4481.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Яворский Б. Введение в предмет «Слушание музыки». — ГЦММК, ф. 329, ед. хр. 7409.



Общественно-педагогическая деятельность Яворского была чрезвычайно интенсивной и разносторонней. Он — среди инициаторов создания народных музыкальных школ, Киевской и Московской народных консерваторий. В 1921 году открывает и руководит Первым московским государственным музыкальным техникумом, весь учебный процесс которого был построен на основе теории музыкального мышления Яворского. В музыкальном техникуме основными дисциплинами образовательного цикла были: курс элементов музыкальной речи, ладовый ритм как основа музыкального мышления, слушание музыки, техника музыкального исполнения.

По всем дисциплинам проходили семинары. Курс «Элементы строения музыкальной речи» включал занятия по сольфеджио. Обязательным было участие всех учащихся в хоре. Техникум проводил огромную концертно-производственную работу. Яворский считал участие в концертах всех учащихся и педагогов важным компонентом в системе профессионального обучения.

На занятиях (равно как и на концертах) звучала народная песня и музыка высокого художественного уровня, что должно было воспитать художественный вкус учащихся (в последнем большая роль отводилась музыкально-образному восприятию).

В 1919 году Яворский пишет ряд статей о реформе музыкально-профессионального обучения, в которых провозглашает единство задач общей и музыкальной культуры народа. В 1932 году на Первой всероссийской конференции по вопросам художественного образования он говорит о необходимости подготовки консерваториями высокопрофессиональных музыкантов — инструкторов, руководителей хоров и оркестров народных инструментов — для массового музыкального образования народа. Он ставит в упрек консерваториям узкую задачу подготовки виртуозов.

Яворскому принадлежит идея и осуществление реформы в области профессионального музыкального образования — организация трех его звеньев: начального (музыкальная школа), среднего (музыкальное училище) и высшего (консерватория).

Это была деятельность, направленная на сознательное формирование музыканта — деятеля нового типа. В докладе «Методы музыкально-художественного образования»<sup>1</sup> он выдвигает следующие тезисы: (1) профессионально-художественное образование определяется социальным строем общества, (2) учебный процесс определяется трудовым началом, самостоятельностью учащихся, а не дидактикой, (3) необходима ясная идеологическая основа современного художественного образования, (4) развитие художественной пытливости учащихся, (5) общее художественное развитие, (6) художественная творческая воля

<sup>1</sup> Яворский Б. Методы музыкально-художественного образования. — ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 484.

и техническое управление материалом. Вот задачи профессионального музыкального обучения в единстве идеологических и технических требований.

Из воспоминаний учеников Яворского, а также из его заметок и статей по педагогике складывается картина основных принципов и методических приемов. Конечной целью общей системы музыкального воспитания должно было явиться формирование музыкального мышления. Яворский считал это возможным в условиях единого научного принципа, положенного в основу преподавания всех дисциплин. Таким принципом и была для него теория музыкального мышления. Теория Яворского действительно могла объять все дисциплины, так как она по самой своей сути касалась всех сторон музыкальной деятельности.

Таким образом, в работах ученого мы видим глубокий научный анализ проблемы музыкального воспитания, стремление ученого и педагога опереться на психологические закономерности развития личности. К настоящему времени советская музыкальная педагогика и психология ушли далеко вперед и многие его идеи имеют для нас сегодня историческую ценность. От этого они не становятся менее значительными. Уважение к истории отечественной науки побуждает нас еще и еще раз обращаться к наследию Яворского, тем более что оно в большей части до сих пор не раскрыто.

*И. Райскин*

#### АРТИСТИЧЕСКИЙ ВОСТОРГ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ГЛУБИНА (Н. Мясковский о П. Чайковском-симфонисте)

Во всем немалом литературном наследии Николая Яковлевича Мясковского (включающем помимо его критических выступлений дневники и обширную переписку) мы тщетно стали бы искать каких-либо развернутых программных деклараций. Для Мясковского-критика главным было то, о чем хорошо сказал в письме к нему Б. В. Асафьев: «...самому заражаться музыкой и писать о музыке так, чтобы заражать ею других (пряча аналитическую кухню!). Иначе я вообще не понимаю ни музыкознания, ни музыкальной критики»<sup>1</sup>. Критические работы Мясковского не были свободны от несправедливых оценок. Иные из них с годами изживались автором, смягчались; другие же нередко совершенно трансформировались. Перефразируя

<sup>1</sup> Письмо Б. Асафьева от 15 апреля 1930 года. Цит. по изданию: Орлова Е. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964, с. 243.



известное изречение Шумана, можно сказать, что лучший способ избежать ошибочных суждений о музыке — молчать о ней. Между тем своим девизом Мясковский-критик мог бы сделать бескомпромиссное толстовское «Не могу молчать!»

Знаменательно признание, вырвавшееся у Мясковского в сопроводительном письме к одной из первых своих крупных литературных работ. Посылая редактору московского еженедельника «Музыка» В. Держановскому библиографическую заметку о «Жар-Птице», Мясковский восклицает: «Написать об этом явлении была моя мечта, и я только боялся, что кто-нибудь из Ваших сотрудников меня упредит...»<sup>1</sup> Вряд ли можно более красноречиво свидетельствовать о наличии у Мясковского органической потребности в критическом высказывании.

На долю Мясковского выпало великое и трудное счастье первооткрывателя. Один из первых приветствовал он буйный рост дарования юного Прокофьева, с поднятым забралом выступил в защиту дерзновений Стравинского, вместе с немногими оценил подлинные масштабы завоеваний Скрябина и едва ли не единственный пронизательно охарактеризовал творчество Метнера.

В ожесточенной полемике с отечественными бекмесерами, в защите и отстаивании ростков нового в русской музыке Мясковский не упускал и «второй фронт». Среди музыкантов его поколения он, быть может, острее других чувствовал «связь времен», преемственность музыкальной культуры. Статья «Чайковский и Бетховен» — лучшее тому свидетельство.

Необходимо, прежде всего, доподлинно представить ту атмосферу, в которой Мясковский возвысил свой голос в защиту гордости русской музыки.

Судьба творчества П. И. Чайковского, столь, казалось бы, счастливо складывавшаяся уже при жизни композитора, была в действительности превратной. Обаяние его музыки, завоевавшее композитору тысячи восторженных почитателей среди рядовых слушателей, порою было бессильно пробить броню косности и предубеждения в среде профессиональных музыкантов и критиков.

Даже для Г. Лароша, которого брат композитора М. Чайковский назвал «первым и влиятельнейшим другом Чайковского»<sup>2</sup> и который дал, вероятно, наиболее полную и глубокую характеристику музыки Чайковского в дореволюционные годы, было характерно двойственное отношение к творчеству своего

великого современника. В этом смысле особенно показательны не столько известная своей пристрастностью и недоброжелательностью рецензия на премьеру оперы «Воевода», сколько некоторые позднейшие отзывы, сделанные критиком в пору зрелости композитора. Чайковский больно переживал его непоследовательность, отсутствие полного понимания.

Известно, что едва ли не самой крупной ошибкой В. Стасова было то, что он не сумел оценить подлинную глубину и масштабы творчества Чайковского. И это несмотря на то, что в его музыке Стасова всегда что-то привлекало, талант его критик ставил исключительно высоко. Всякий раз, когда композитор в своих произведениях шел навстречу эстетике «Новой русской музыкальной школы», Стасов бурно приветствовал Чайковского. Но в целом принципы инструментальной и оперной драматургии Чайковского остались чужды Стасову.

Что же касается Ц. Кюи, то его статьи и рецензии о музыке Чайковского могут служить примером того, как предубежденность против определенных творческих принципов может сделать «глухим» талантливому и честному критику (достаточно вспомнить один только его отзыв о «Евгении Онегине»).

Пожалуй, лишь Н. Кашкина, посвятившего лучшие и наиболее значительные свои работы творчеству Чайковского, отличали ровность и выдержанность взглядов. Кашкин трезво и объективно оценивал музыку Чайковского; первым из русских музыкантов (в одной из статей 1877 года) он предвещал европейскую славу лучшим созданиям композитора. По-видимому, только недостаток яркого темперамента снижал резонанс его исключительно ценных статей.

«Русская музыкальная газета» при своем появлении в 1894 году естественно отразила бытовавшие мнения о Чайковском на своих страницах. Противоречивость их, обилие оговорок и общий несколько снисходительный тон чрезвычайно характерны для этих публикаций. Спустя почти десять лет «Русская музыкальная газета», впрочем, напечатала полные уважения к Чайковскому и его симфоническому творчеству очерки о симфониях<sup>1</sup>, выпустив очерки также отдельной книжкой<sup>2</sup>.

Примеры вопиющей безграмотности, которыми пестрят рецензии новременских «музыкальных столпов» М. Иванова и В. Баскина, можно цитировать бесконечно. Но и вполне «грамотный» Вольфинг (Э. Метнер) не жалуется Чайковского. «Чайковский... разбух... он неумеренно много для своего таланта симфонизировал, вместо того чтобы наивно петь бытовые песенки, группируя их по временам в сценическое произведение...»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания. В 2-х т. Т. 2. М., 1960. с. 303.

<sup>2</sup> Цит. по статье: Бернандт Гр. Ларош и Чайковский. В кн.: Ларош Г. Избранные статьи. Л., 1975, вып. 2, с. 7.

<sup>1</sup> Русская музыкальная газета. 1904, № 10, 11, 12.

<sup>2</sup> Чернов К. Симфонии П. И. Чайковского с их кратким тематическим указателем. Издание РМГ. СПб, 1904.

<sup>3</sup> Вольфинг. Модернизм и музыка. М., 1912, с. 328.



По смерти Чайковского, тяжелой болью отозвавшейся в сердцах русских музыкантов, естественно было ожидать всестороннего анализа его творческого наследия. Однако, как оказалось, время для такой всеобъемлющей оценки еще не наступило. Даже спустя два десятилетия после смерти композитора читатель в России мог узнать, что «создатель русской мещанской оперы, автор многих опер, вовсе не обладал необходимыми данными для музыкального реалиста...»<sup>1</sup>

Перечитывая сегодня то, что писали о Чайковском в 900-х годах, порою просто диву даешься, как часто даже необычайно талантливые критики, оставившие глубокий след в русской литературе о музыке, были здесь мелки и ординарны, насколько взгляд их был затуманен пеленой предубеждений.

Если даже В. Каратыгин мог позволить себе легковесные и попросту некорректные выпады<sup>2</sup>, приходится сказать, что нигилистическое отношение к музыке Чайковского стало, по-видимому, своеобразной модой в «современнических» кругах.

Именно на этом последнем обстоятельстве, всегда Мясковского, по его собственным словам, «удивлявшем, а с течением времени доводящим до негодования»<sup>3</sup> (разрядка здесь и далее моя.—И. Р.), и останавливается критик в завершение своего этюда. О мотивах, побудивших Мясковского выступить со статьей «Чайковский и Бетховен» вряд ли можно сказать лучше, чем это сделал сам автор<sup>4</sup>. Пафос протеста пронизывает заключительные страницы статьи; от них веет прогремевшими на рубеже века «Я обвиняю» Э. Золя и «Не могу молчать» Л. Толстого.

Прозорливость критика, который первым выступил наперекор хору ниспровергателей музыки Чайковского, была оценена по достоинству, пожалуй, лишь в послеоктябрьские десятилетия, когда процесс «освоения» Чайковского массовой демократической аудиторией шел рука об руку с углубленным изучением наследия великого композитора в советском музыкознании. Мимо небольшого журнального этюда Мясковского не прошел ни один из исследователей творчества Чайковского<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Копляев А. История новой русской музыки в характеристиках. Выпуск первый. П. Чайковский. СПб, 1909. Цит. по 2-му изданию: СПб, 1913, с. 46.

<sup>2</sup> См.: Каратыгин В. Памяти П. И. Чайковского.— В кн.: Каратыгин В. Избранные статьи. М.—Л., 1965, с. 98—99.

<sup>3</sup> Мясковский Н. Чайковский и Бетховен.— В кн.: Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания. Т. 2, с. 61.

<sup>4</sup> Непосредственным же поводом к ее созданию послужила просьба, выраженная в письме В. Держановского к Мясковскому от 12 марта 1912 года. Редактор московского еженедельника «Музыка» предлагал написать статью к предстоящему 16 мая 1912 года концерту под управлением К. Сараджева в московском Народном доме.

<sup>5</sup> В этом нас убеждают цикл работ Б. В. Асафьева о Чайковском и многочисленные труды советских музыковедов: Д. В. Житомирского, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, А. Н. Должанского, А. А. Альшванга, Н. С. Николаевой, Н. В. Туманиной, Ю. А. Кремлева, Ю. В. Келдыша и других.

Обращаясь к этой, ставшей едва ли не хрестоматийной, статье Мясковского мы преследуем вполне определенную цель: показать, как глубокий аналитический ум выводит композитора-критика далеко за рамки критико-публицистического этюда на путь широких обобщений и открытий, предвосхищающих позднейшие научные исследования.

Окидывая мысленным взором историю симфонии за столетие (со времени Бетховена), Мясковский высказывает мысль о том, что «собственно симфония, не как пустая лишь форма, но как естественно сложившийся организм и потому живое выявление внутренних переживаний художника, после Бетховена дана была лишь одним музыкантом, и притом в России, именно Чайковским»<sup>1</sup>.

Остановимся на этом последнем утверждении. Оно кажется далеко не бесспорным. В особенности же явно полемична аргументация Мясковского. В жертву концепции, согласно которой Чайковский—единственный полноправный преемник Бетховена в сфере симфонии, приносится слишком многое: «...окаменелости Брамса, бесхарактерные аморфные глыбы Брукнера... жалкие, но пышно-размалеванные продукты худосочной музыки Малера... лощеный академизм Сен-Санса» и т. п.<sup>2</sup> На пути от Бетховена к Чайковскому критик без особых колебаний (и без видимых сожалений!) минует симфонии Шуберта, Шумана, Листа, Берлиоза, Франка (независимо от различия мотивов, по которым это делается и от степени справедливости этих мотивов).

Вырванные из контекста статьи, эти утверждения Мясковского могут произвести на читателя самое невыгодное впечатление. Разделаться разом на протяжении менее чем половины страницы чуть ли не со всей послебетховенской симфонической литературой—это ли не кощунство?!

И здесь мы подходим к главному тезису статьи, дающему ключ к пониманию ее в целом. Мясковского «заинтересовала естественно возникшая на фоне приведенной исторической перспективы параллель между двумя художниками, по первому взгляду столько несхожими, даже более—столь противоположными»<sup>3</sup>. Отстаивая тем не менее справедливость своего взгляда, Мясковский ищет черты, роднящие Чайковского и Бетховена, не в одних только деталях композиторского почерка («в необычности и свежести иных гармонических сопоставлений, в рельефном тематизме, напряженности ритмов») и не в одном только «присущем обоим художникам пламенном темпераменте». Запечатательно, как мысль Мясковского, уверенно набирая силу,

<sup>1</sup> Мясковский Н. Чайковский и Бетховен, с. 56.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 57.



движется к решающему выводу. Вывод этот, с одной стороны, свидетельствует о понимании Мясковским общественной роли музыкального искусства, социальных факторов музыкального восприятия, а с другой стороны, затрагивает важный аспект истории и теории симфонии как жанра. «...Типичные субъективисты, вечно копавшиеся в глубине своих душевных переживаний, оба они (Чайковский и Бетховен — И. Р.)... все же покоряли массы... Люди с замечательно развитой душевной и умственной чуткостью, отзывавшиеся на самые разнообразные внешние впечатления... они накопили в своей душе огромный запас глубочайших эмоций, потенциальную энергию творческого напряжения, что художественные выявления ее не могут не заражать.»<sup>1</sup>

Итак, в заразительности могучей музыки Бетховена и Чайковского, в покоряющей силе воздействия их искусства на массы усматривает Мясковский основание для сближения творчества двух великих композиторов. А в том, что это основание является достаточным, нас убеждает особая, ни с чем несравнимая популярность музыки Бетховена и Чайковского в массовой аудитории.

Вот почему, возвращаясь вновь к той, и в самом деле неразрешенной, исторической перспективе развития симфонии, которую рисует Мясковский в начале статьи, мы с большим пониманием отнесемся к мотивам, руководившим автором. Критик не ищет трактат по истории жанра, не исследует различные течения симфонизма; в его задачу не входит объективная оценка вклада; внесенного каждым из перечисленных композиторов в мировую симфоническую литературу. Бетховен для него определенная точка пути, проделанного симфонией менее чем за век. Если вдуматься, то в свете тех высочайших критериев, которыми руководствуется Мясковский в оценке симфонии как явления творчества становится ясным, почему «мост» от Бетховена к Чайковскому кажется ему повисшим без единой точки опоры в музыке XIX столетия.

«Независимо от того,— пишет Мясковский,— созвучит ли наш душевный строй ощущениям, передаваемым бетховенскими звуками, в представлении нашем почти все его симфонии вызывают какие-то удивительно стройные и определенные образы, какое-то обобщающее впечатление, в котором сливаются все разнородные, характеристические частности. Дальнейшее развитие симфонии идет как-то вонне, внутреннее содержание мельчает, форма, напротив, неумеренно разрастается, и после Бетховена симфония точно теряет свои жизненные соки, мертвеет... Лишь перебросившись из девственной почву... в России, симфония неожиданно находит художника, творческая организация которого... оказывается

<sup>1</sup> Мясковский Н. Чайковский и Бетховен, с. 58—59.

бы рожденной для того, чтобы вновь оживить эту прекрасную и благородную форму.»<sup>1</sup>

Когда Мясковский писал эти строки, он вряд ли предполагал, что уже несколько лет спустя появится небольшое, но чрезвычайно актуальное «исследование в немецком вкусе» (выражение Мясковского), во многом созвучное его статье. Речь идет о докладе Пауля Беккера, прочитанном им в 1918 году во франкфуртском «Союзе деятелей нового искусства» и тогда же изданном отдельной брошюрой под названием «Симфония от Бетховена до Малера». Сравнивая, так же как и Мясковский, данную симфонию Бетховена и «совокупность симфонических произведений» Мендельсона, Шумана, Брамса, Беккер обращает внимание читателя на «сужение круга чувствований и интересов»<sup>2</sup> в творчестве последних. Говоря далее о программном симфонизме Листа — Вагнера — Р. Штрауса, Беккер отмечает, что «в нем начинают все большую роль играть чисто внешние моменты», что «в этот новый род симфонической музыки проникается струйка „измельчания“»<sup>3</sup>.

Достаточно сравнить эти высказывания Беккера с приведенными словами Мясковского, чтобы оценить в высшей степени знаменательную близость их взглядов на проблему. Правда, Беккер связывает возрождение монументального симфонического творчества в послебетховенское время с австрийской школой, с именами Шуберта, Брукнера, Малера. Мясковский же выдвигает именно Чайковского как единственного наследника Бетховена (подчеркивая в то же время глубокое различие мировоззрения композиторов, выразившееся с такой полнотой и силой в их последних симфониях).

Мясковский безусловно ошибался в оценке роли целого ряда выдающихся западноевропейских композиторов-симфонистов, но не менее серьезную ошибку совершил и Беккер, сознательно (несмотря на все смягчающие оговорки) ограничившись рассмотрением симфонической музыки только Германии и Австрии.

Однако нас сейчас гораздо больше занимают совпадения некоторых посылок и некоторых выводов обоих авторов. И Мясковского и Беккера интересует «собственно симфония, не как пустая лишь форма...» (Мясковский); оба вскрывают «сущность симфонии в ее родовом понятии» (Беккер). По замечанию Асафьева, Беккер (добавим от себя, и Мясковский) «подобным приемом неизбежно переносит суждения о симфониях в сферу симфонизма»<sup>4</sup>

Как пример удивительной проницательности Мясковского критика, звучат сейчас его слова о форме симфоний Чайковского

<sup>1</sup> Мясковский Н. Чайковский и Бетховен, с. 56—57.

<sup>2</sup> Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926, с. 43.

<sup>3</sup> Там же, с. 50—51.

<sup>4</sup> Глебов И. Симфонизм как проблема современного музыкознания.— В кн.: Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера, с. 3.



ского: «форма в сочинениях этих была не мертвой лишь формой, на которую нанизывались музыкальные элементы, но она являлась естественным выражением эмоций и волнений художника... Редко кто обладает такой убедительной (быть может, хотя порой и неуравновешенной) формой, в которой мысль как бы струится непрерывным и однородным током и вследствие того легко воспринимается»<sup>1</sup>.

Разве при чтении этих фрагментов не приходит тотчас на память прозвучавшее много позже определение Асафьева: «Симфонизм — творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности»<sup>2</sup>. И разве не превосходит меткое наблюдение Мясковского над формой, которая «так легко воспринимается», высказанную Асафьевым спустя три десятилетия известную мысль о направленности формы у Чайковского на восприятие?

Пытаясь уяснить сущность симфонизма и, в частности, толковать «освобождающее воздействие бетховенских симфоний» на слушателей, Беккер выдвигает тезис об «объединяющем массовом переживании», рождаемом музыкой Бетховена, о присущей его симфониям «обобществляющей функции»<sup>3</sup>, обобществляющей силе. Еще раз напоминая уже цитировавшиеся слова Мясковского о производимом симфониями Бетховена «обобщающем впечатлении». И обратившись вновь к Асафьеву. «Жизнеспособность музыки Чайковского заложена в ней общительности»<sup>4</sup>. В другом месте читаем у него же: «Из многолетних наблюдений над музыкальной формой у Чайковского возникли во мне навыки к восприятию формы как умения общаться со слушателем»<sup>5</sup>.

Итак, «обобществляющая сила» симфоний Бетховена и «общительность» музыки Чайковского (сообразно могучей бетховенской воле и всепроникающему сердечному лиризму Чайковского) — вот черты искусства двух великих мастеров, которые каждому из них обеспечили прочную любовь миллионов слушателей.

Мы далеки от желания возводить статью Мясковского «Чайковский и Бетховен» в ранг пророческих откровений. Но то, что она способствовала возрождению интереса к Чайковскому и заставила музыкантов задуматься и углубить привычные пред-

<sup>1</sup> Мясковский Н. Чайковский и Бетховен, с. 57, 63.

<sup>2</sup> Глебов И. Инструментальное творчество Чайковского. Пг., 1929. Вып. 1. По изданию: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972, с. 239.

<sup>3</sup> Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера, с. 22—23.

<sup>4</sup> Асафьев Б. Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского, с. 60.

<sup>5</sup> Асафьев Б. О направленности формы у Чайковского. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского, с. 70.

ставления о его музыке, — это несомненно. Столь же несомненно и то, что статья содержит в потенции зерна многих будущих исследований о Чайковском. Именно в этом историческом значении статья Мясковского, именно поэтому она сохраняет непреходящую ценность.

Человек, влюбленный в музыку, жаждущий новых и сильных музыкальных впечатлений, заинтересованный и благодарный слушатель — именно такой образ Мясковского-критика вытекает со страниц его статей, заметок, рецензий. Характеризуя Асафьева в письме к Н. Малько, Мясковский пишет: «Асафьев — человек очень искренний и увлекающийся, поэтому он легко ударяется в крайности восторга и негодования»<sup>1</sup>. Мясковский мог бы с полным правом повторить эти слова и о себе самом.

Мясковский умел быть объективным; ему, впрочем, это удавалось (как «человеку искреннему и увлекающемуся») тем легче, чем меньше затрагивала его сама музыка. Так, признаваясь в том, что он остается «холодным, например, к Глазунову, Балакиреву», Мясковский дает ряд превосходных и выразительных характеристик их произведений, в особенности подмечая самобытные индивидуальные черты творчества, пусть даже чуждого ему самому. Объективность, рассудительность, желание тщательно взвесить достоинства и недостатки произведения — чрезвычайно характерны при этом. Таков Мясковский-критик перед лицом искусства, пусть даже и симпатичного ему, но не затрагивающего его внутренних душевных «реакторов».

Но он положительно теряет способность бесстрастно судить в произведениях, которые вызывают в нем восторг или негодование. Именно, этими побуждающими мотивами продиктовано лучшее из написанного критиком.

Нам же хотелось в настоящей работе углубить сложившееся представление о музыкальном критике, чей творческий потенциал далеко не полностью был исчерпан в его ярких публицистических статьях, приближающихся нередко, как мы стремились это показать, к серьезным научным исследованиям. Душевнее, не будь Мясковский-критик прежде всего Мясковский-композитором, мы несомненно узнали бы и Мясковского — музыкального ученого.

Не случайно Асафьев, который любил и всегда чрезвычайно высоко ставил композиторское творчество Мясковского, не менее глубоко ценил и уважал в Мясковском умного и проникновенного музыкального мыслителя.

Статьям Мясковского присуща яркая демократическая направленность. Блестящий литературный стиль — местами просто

<sup>1</sup> Малько Н. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1972, с. 190.



изысканный, но чаще сочный, выразительный — никогда не убогает Мясковского на путь громоздких отступлений; он принципиально чужд любым словесным пассажам, заполняющим пустоты авторской мысли. Можно смело сказать, что Мясковский был в числе тех немногих, кто владел секретами направленной формы в музыкальной критике.

В наши дни обширное и еще малоизученное (в особенности это касается архивных материалов) критическое наследие Николая Яковлевича Мясковского сохраняет всю свою жизненную силу. Такова судьба истинно живого талантливого слова об искусстве. Классическую двуединую формулу музыкальной критики, много лет назад данную Г. Берлиозом («чтобы критиковать, надо понимать, а чтобы понимать, надо чувствовать»), Мясковский реализовал в нерасторжимом единстве артистического восторга и глубины исследования.

О. Коловский

### КНИГА О РУССКОЙ МУЗЫКЕ

(Критический очерк)

Книга «Полифония как фактор формообразования» известного ленинградского музыковеда-теоретика, доктора искусствоведения А. Н. Дмитриева (1908—1978) была опубликована в 1962 году<sup>2</sup>. Однако до сих пор на страницах печати не нашло своего отражения оценка данного труда, посвященного весьма важной и принципиальной для отечественного музыковедения проблеме.

Это обстоятельство в немалой степени явилось поводом к анализу весьма содержательного, но не свободного от противоречий исследования. Представляется крайне необходимым объективно оценить труд Дмитриева, подчеркнуть его положительные стороны, плодотворные идеи автора и, вместе с тем, указать о недостатках, заслоняющих действительную новизну и перспективность достижений в области теории полифонии русских и советских композиторов. В центре нашего внимания будут прежде всего вопросы, непосредственно связанные с теорией полифонии сочной полифонии, ибо именно в данной области теоретического музыковедения многое еще не нашло общепризнанного признания. Мы надеемся, что наши соображения будут в какой-то мере способствовать оживлению интереса не только к талантливой книге выдающегося специалиста в области отечественной музыкальной культуры, но и вообще к теоретической проблематике, связанной с национальными особенностями многоголосия русской классической музыки XIX—XX веков.

<sup>1</sup> Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956, с. 78.

<sup>2</sup> См.: Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962.

Прежде всего, самой высокой оценки и одобрения заслуживает идейно-эстетическая направленность исследования, свидетельствующая о прочных связях ее автора с прогрессивными традициями отечественной музыкальной практики и теории. Автор пронизывает высокий пафос утверждения выдающихся художественных ценностей, созданных русскими классиками — видными представителями советской многонациональной композиторской школы, на каждой ее странице ощущается горячая заинтересованность исследователя судьбами родного искусства. Безусловно отмечаются художественно-эстетические достоинства музыки, техническое мастерство, в частности, совершенное владение разнообразными формами полифонического письма. Великие композиторы не только перенимали богатейший опыт мастеров контрапункта, они развивали, видоизменяли традиционные формы, подчиняли их новым художественным задачам. Многие всего в партитуре отечественных классиков XIX и XX веков «ученого» контрапункта и полифонической «буаформи»; не чуждаясь контрапунктических «хитростей», они всегда отдавали явное предпочтение ясному, выразительному голосоведению, тонкой и даже изящной отделке полифонических деталей и эпизодов в своих сочинениях. Обо всем этом убедительно пишет автор, подтверждая свои выводы превосходными образцами из музыкальной литературы. Первое место в книге (по количеству и по количеству нотных примеров) отдано Чайковского, поскольку ученому ближе всего симфоническая трактовка полифонии как активного фактора драматургии и мелодического развития. Дмитриеву удалось внушительно подтвердить пророческие слова А. Серова, заявившего еще в 1860 году, что «контрапунктическое направление само собой сделалось одной из принадлежностей славянской школы!»<sup>1</sup> С. Прокофьев высказывал замечательную мысль, которую можно полностью отнести к творчеству выдающихся русских и советских композиторов: «Музыку прежде всего надо сочинять большую, то есть такую, где и замысел и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи»<sup>2</sup>. То, что в произведениях русских классиков органически соединяются обе стороны, находит в книге Дмитриева красноречивое и убедительное подтверждение.

Из 18 глав книги, сгруппированных в три части, собственно вопросам подголосочной полифонии отведена лишь одна глава — седьмая, которая включена во вторую, кстати сказать, наименьшую по своему объему часть (всего около восьмидесяти страниц). В то же время третий раздел составляет половину всей книги. Уже из этого соотношения можно заключить, что основное содержание работы падает все-таки на исследованные традиционных форм полифонии: имитацию, канон, фугу.

<sup>1</sup> Серов А. Избранные статьи. М., 1957, с. 299.

<sup>2</sup> Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, с. 73.



Цель и задачи своего исследования Дмитриев определяет следующим образом: «В центре данной работы стоит изучение выразительных возможностей как отдельных приемов полифонического письма, так и целостных форм многоголосия, ибо полифония рассматривается как действенная система приемов. Задачей автора является чисто теоретическое рассмотрение проблем полифонического письма...»<sup>1</sup>

Уже в этих исходных тезисах заключены истоки многих противоречий, свойственных данной работе. Разделяя теоретические проблемы полифонического искусства на вопросы технологии и выразительных возможностей элементов полифонии, автор фактически закрывает тем самым путь к рассмотрению музыкальных явлений с позиций эстетико-теоретического единства этого неперемного условия комплексного научного исследования. Поэтому в ходе анализа преобладающее значение получают либо интонационная, либо технологическая характеристика данного конкретного фактора. В одних случаях традиционный понятийный аппарат (контрапункт, противосложение и т. д.) заменяется оригинальной терминологией, не несущей конкретного конструктивного смысла (образование, линия, мелодия); в других, опираясь на испытанные традицией термины (что особенно заметно в третьей части книги), автор, на наш взгляд, недостаточно акцентирует особую подголосочную природу форм классической полифонии в русской музыке.

Примером подобной двойственности может служить следующая формулировка сущности полифонии: «полифоническая музыка — многообразная система взаимодействующих музыкально-выразительных приемов письма, от простейших попевочно-подголосочных образований до остро звучащих, контрастных по интонационной драматургии тем-образов» (с. 7). Получается, что полифония представляет собой систему приемов, то есть в первую очередь явление технологического порядка. Возникает альтернатива. Если иметь в виду полифонию, то это отнюдь не система, а нечто более цельное, органичное и сложное. Если же, напротив, отталкиваться от системы приемов, то такой путь рассуждения едва ли может привести к пониманию сути полифонического формообразования, и система приемов всегда останется лишь суммой отдельных проявлений полифонического начала. Подавляющее большинство примеров и анализов, содержащихся в книге только подтверждают именно такой вывод. Впрочем, взгляд на полифонию как систему приемов имеет под собой некоторые основания, ибо музыка XIX века (русская и зарубежная) не знает в сущности образцов классической (общеевропейской) модели полифонического стиля как целостного и гармонического явления, в которой нашли бы продолжение даль-

<sup>1</sup> Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования, с. 3—4. (Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте в скобках).

нейшее развитие традиции великих контрапунктистов эпохи Возрождения и барокко. Но в таком случае по отношению к музыке прошлого столетия надо вообще чрезвычайно осторожно пользоваться понятием «полифония». Не лучше ли вещи называть своими именами: исходить из реальных фактов наличия полифонических форм, структур, наконец, приемов в условном гомофонно-гармоническом стиле, что, собственно говоря, и делает Дмитриев. Но он стремится к большему: «разнести» полифонию, «сложить» ее из приемов. На наш взгляд, это невозможно, да и не нужно.

Очень интересно задумана первая часть исследования — наиболее содержательный раздел всей книги, в которой автор «разлагает» полифонию на составные элементы. Здесь высказано множество интересных, полезных соображений и наблюдений, свидетельствующих о чутком музыкальном слухе автора, его неординарном знании русской музыкальной литературы. Однако порой ощущается преувеличение роли диссонансирующих интервалов как активных факторов драматургического развития. И напротив, преобладает довольно нейтральная оценка контрапунктирных возможностей несовершенных консонансов: «Несовершенные консонансы — терции, сексты и децимы, — несмотря на абсолютное отсутствие каких-либо ограничений в их применении, используются в полифонии несколько реже других интервалов, видимо, из-за своей некоторой внутренней интонационной инертности. Терции и сексты по своей природе не имеют активной потенции движения, в них оба голоса, составляющие этот интервал, находятся в равновесии. Несовершенные консонансы (главным образом терции и сексты) лишь объединяют мелодии, но не стимулируют их поступательную энергию. Поэтому чрезвычайно широкое применение несовершенных консонансов размягчает полифоническую ткань, снимает остроту противопоставления одной мелодической линии другой» (с. 62). Представляется, что невозможно дать общую характеристику таким разным интервалам, как терция, секста и децима. Музыкальная практика красноречиво свидетельствует о том, что каждый из них обладает своими индивидуальными особенностями. Что же касается именно в «строительстве» полифонической ткани. Что же касается терции, тот этот интервал вообще трудно уложить в какую-либо конкретную характеристику. Никак нельзя согласиться с оценкой его как интервала «инертного», «размягчающего» полифоническую ткань. В зависимости от ладовых условий терция может принять самые различные интонационные «обличия»; кстати, она бывает не всегда мягкой, а иногда и очень резкой, даже жесткой (например, у Мусоргского).

Особенное внимание Дмитриев уделяет ладовому фактору; и не только в первой главе, но и на протяжении всей книги. Это бесспорное достижение автора, сумевшего подтвердить свои выводы убедительными музыкальными примерами. Однако в инте-



ресах правды следует заметить, что в некоторых формулировках ощущается известная переоценка роли ладово-мелодического фактора, приводящая порой автора к явным преувеличениям. «Русские композиторы, — пишет Дмитриев, — а вслед за ними и советские, в своем подавляющем большинстве трактуют лад мелодически, выводя все закономерности функционально-ладовой природы музыки из мелодических предпосылок» (с. 26). И ни слова о гармонических предпосылках! Показательно и суждение о том, что «вертикальные соотношения определяют собой общий эстетический колорит соединяемых мелодических линий» (с. 53). Это слишком неопределенно. Правда, несколько ниже говорится о функционально-ладовой основе вертикалей, но и в этом контексте не учитывается фактор гармонии. Характерно, что параллельное движение терциями рассматривается автором только с позиции «обогащения мелодических пластов», без оценки гармонической стороны данного явления. На самом же деле природа вторы многообразна: от нее идут пути и в контрапункт, и в гармонию, она одновременно дублирует основной напев и гармонизирует его.

Достаточно подробно в третьей главе рассматривается чистая кварта — единственный интервал, которому посвящен отдельный параграф. Тут автор безусловно прав. Вот что он пишет о роли кварты как гармонического интервала в музыке русских композиторов: «кварты интонации (открытые кварты интервалы, гармонические построения с характерным включением кварты и т. д.) являются специфической природой словарного языка Мусоргского в «Борисе Годунове». В самых разнообразных вариантах кварта звучит здесь в мелодике в сочетании с другими голосами, во многих случаях подменяя собой даже терцию в аккордах... кварты интонации занимают существенное место и в творческой практике Чайковского; и характерно — чем ближе к последним произведениям, тем значительнее. Его Шестая симфония в этом отношении является чрезвычайно показательной» (с. 73).

Еще более последовательное применение кварты структур Дмитриев справедливо отмечает у Прокофьева: «В дальнейшем кварты последования и кварты созвучия являются уже характерным, почти типическим стилевым признаком музыки позднего Прокофьева» (с. 74).

Действительно, русским композиторам XIX века, пожалуй, в большей степени, чем музыкантам других европейских национальных школ принадлежит заслуга «открытия» кварты и смелого включения ее в мелодико-гармоническую лексику; внедрение кварты в музыкальный язык таких композиторов, как Мусоргский, Бородин, Чайковский безусловно содействовало процессу преодоления закономерностей гомофонно-гармонического стиля, ибо в интонационном и конструктивном отношении она «работала» не столько против терции (как принято считать),

сколько против трезвучия, одного из основных звеньев гармонического склада. В этой же третьей главе появляется новый термин — «диссонирующая мелодическая линия», принадлежащий автору исследования: «диссонирующая мелодическая линия по сути своей представляет собой ряд диссонантных образований, ритмически интонируемых иным рисунком, нежели основная гармоническая ткань. Кроме того, отдельные звуки этой мелодической линии в подавляющем большинстве случаев остро диссонируют с наиболее существенными в функциональном отношении тонами, благодаря чему образуется диссонанс общему звучанию аккордовых функций» (с. 95). Мысль автора ясна и снова можно отдать должное наблюдательности прекрасного музыканта. Но зачем понадобился новый термин? Ведь та или иная степень диссонантности и линейности отнюдь не подлежит технологической регламентации и, скорее, относится к стилю в целом, нежели к отдельным фрагментам! Не проще ли было воспользоваться таким универсальным термином, как «контрапункт» (не устаревшим и в наше время)? Разве не бывает, например, контрапунктов диссонантных и контрапунктов консонантных? Что же касается первых тринадцати тактов финала Шестой симфонии Чайковского, на которые автор ссылается в доказательство своих соображений (с. 97), то этот отрывок наталкивает совсем на другие выводы. С точки зрения общего музыкального стиля симфонии, контрапунктическая линия валторн полифункциональна: начинаясь как подголосок (в первых четырех тактах), она затем переходит, точнее, «переливается» в главную мелодию, которой контрапунктирует струнная группа.

Первая часть книги завершается двумя содержательными главами: о значении регистров и о роли тембров. Это, безусловно, новинки для подобного исследовательского жанра; до сего времени в учебниках и работах по полифонии вопросу оркестровой полифонии не уделялось достаточного внимания. Вместе с тем, полифония русских композиторов XIX века по существу имеет хоровую и оркестровую природу и лишь опосредованно связана с клавишной и органной техникой классического контрапункта. Нельзя не согласиться с исследователем, когда он говорит: «Существенное значение имеет различие в тембрах при соединении контрастных тематических линий» (с. 257). А вот более решительный вывод: «Вся история развития музыкальной культуры в огромной своей части представляет большие творческие достижения в сфере активной полифонии тембров» (с. 163).

Во второй части книги с ее четырьмя главами («Подголосочная полифония», «Гармоническая полифония», «Мелодизация гармонических функций и кадансов», «Мелодическая педаль») особенно отчетливо отражаются сильные стороны Дмитриева — превосходного музыканта-аналитика. Но дает себя



знать и некоторая нечеткость его теоретической позиции. С одной стороны, очень верно акцентируется мысль о мелодической и подголосочной основе русской музыки, с другой — формы подголосочной и гармонической полифонии, орнамент и педали расматриваются лишь как средства (приемы) мелодизации и полифонизации гомофонно-гармонического стиля. Не ставя под сомнение первичность гомофонно-гармонического принципа, Дмитриев пытается решить проблему полифонии (и в частности подголосочной) в рамках «смешанного», гомофонно-полифонического склада. Однако в книге нет теоретического определения этого склада. Лишь по ходу дела неоднократно подчеркивается, что «гомофонно-полифоническая музыка сочетает в себе все (!) закономерности гомофонного и полифонического письма» (с. 99); и при том ни слова об иерархии этих закономерностей — какие из них являются главными, какие второстепенными. Нам представляется, что подобная позиция является результатом чисто механического сложения гомофонии с полифонией. Навряд ли такой выход из положения будет способствовать постижению глубинных слоев многоголосия в русской музыке!

Для подтверждения нашей мысли обратимся к тексту книги: «Подголосочная полифония, являющаяся специфической особенностью русской народно-песенной культуры, представляет собой своеобразную систему приемов полимелодического развития — свободного многоголосного распевания основной мелодии» (с. 169). Очевидно, автор имеет в виду народное многоголосие, но если это так, то в данном контексте недостает определения подголосочной полифонии на уровне профессиональной музыки, и, во-вторых, здесь, как и в первой части книги, во главу угла поставлена система приемов, не обеспечивающая единства стилистических и технологических компонентов многоголосия. Автор пишет, что «в русской классической и советской музыке этот принцип полифонии (имеется в виду подголосочная полифония. — О. К.) получил столь же широкое и столь же высокое развитие, как и приемы имитационного письма» (с. 169). Тем самым подголосочная полифония поднимается до уровня значения имитационной техники (кстати, это в высшей степени смелая и прогрессивная идея впервые высказана именно Дмитриевым), но не получается ли в итоге, что подголосок и имитация оказываются в роли равных и автономных явлений? Каким же образом обеспечивается стилистическое единство? Автор продолжает мысль: «Как уже указывалось, достаточно развитые подголоски непосредственно переходят в активную форму полимелодического сочетания с контрастирующим строением отдельных линий. Проследить точную грань, где элементарные подголосочные образования (гетерофонного плана) постепенно переходят в сложную подголосочную полифоническую форму, не представляется возможным, ибо между простыми подголосочными формами и формами широкого полифонического письма, в которых имеются

развитые полимелодические контрасты, принципиального различия нет. Тем не менее в сложных подголосочных фактурах, выросших на основе простого народно-песенного многоголосия, мы наблюдаем качественно новую подголосочную полифонию» (с. 170).

Последнее представляет для нас особый интерес. Здесь содержится исключительная важная мысль об отсутствии принципиального различия между простыми и сложными формами подголосочной полифонии. Другими словами, устанавливается органическая и преемственная связь в системе подголосочного формообразования: от народного многоголосия до профессиональных форм контрапунктической и гармонической фактуры. Если бы Дмитриеву удалось развить эту перспективную и плодотворнейшую идею, то он смог бы прийти, видимо, к целому ряду новых выводов и, может быть, глава о подголосочной полифонии не выглядела бы скромным «островком» в капитальном исследовании о русской музыке. Следует напомнить о том, что С. Скребков в свое время высказал мысль о перерастании подголосочной полифонии в контрастную. С нашей точки зрения, Дмитриев ближе подошел к решению проблемы и его суждение соответствует в целом духу явления, но, к сожалению, предложенное им понятие «качественно конкретного теоретической полифонии» не имеет достаточно конкретного теоретического содержания. Так или иначе, но оба ученых в конечном счете «не допустили» формы подголосочной полифонии в высокую сферу контрастных, полимелодических сочетаний, оставив за ними скромную функцию «наслоений» (термин Дмитриева) и имитации народных форм подголосочности. Представляется, что концепция «двух полифоний в русской музыке — народно-подголосочной и классической» — весьма уязвима в методологическом отношении, ибо не отвечает в сущности на основной вопрос: о природе и характере взаимосвязей многоголосия в народной музыке с закономерностями формообразования в профессиональном искусстве. Вместе с тем, музыкальная практика свидетельствует о другом: гетерофонно-подголосочный принцип, свойственный русскому песенному фольклору, активно «вмешивается» в творческий процесс профессиональных композиторов на всех без исключения уровнях многоголосия и формы в целом и тем самым коренным образом видоизменяет традиционные каноны классического контрапункта. В итоге возникают своеобразные, оригинальные подголосочно-классические формы полифонии, в которых техника имитации, канона и контрапункта получает гетерофонно-подголосочную интерпретацию.

Тем не менее в аналитических разделах исследования можно найти целый ряд пронизательных соображений и наблюдений, касающихся подголосочности и свидетельствующих о том, что автор находится на верном пути. Так, например, хочется отметить содержательный комментарий к примерам из музыки



Чайковского и Бородина о подголосочных «вставках» и «подхва-тах», способствующих преодолению кадансовых цезур, в част-ности, тот раздел, где говорится о включении имитаций в под-голосочную фактуру (с. 182). Эта мысль затем неоднократно повторяется и, наконец, находит убедительное подтверждение в мастерском анализе медленной части Пятой симфонии Чай-ковского<sup>1</sup>. Особого внимания заслуживает перспективная идея о роли тембра: «Рельефность движения подголосков оттеня-ется также контрастом инструментальных тембров» (с. 182). Можно было бы сказать еще решительнее, что именно темброво-регистровый контраст является активнейшим средством превра-щения их в подголосочно-контрапунктические формы профес-сиональной музыки. В связи с этим встает вопрос о том, не при-нимаются ли порой за контрастную полифонию такие сочетания, которые правильнее было бы считать темброво-регистровой раз-новидностью подголосочного контрапункта?

Примеры метких и точных «попаданий» в книге Дмитриева нетрудно умножить. Тем более вызывает недоумение досадная неполнота некоторых анализов, например отрывков из романа Чайковского «Ночь» и его же Четвертой симфонии (с. 178, 183). В поле зрения исследователя попадает в сущности только двух-голосие: основная мелодия и мелодический подголосок. Осталь-ные голоса он почему-то не принимает во внимание, очевидно, относя их к гомофонному сопровождению. Но тогда позиция ав-тора не вяжется с его же теоретической посылкой: «В художест-венной практике русских композиторов существует много раз-новидностей подголосочной фактуры... Особенно большую роль в этом отношении играет специфическая мелодизация гармонии в русской музыке, когда фактически стирается грань между гар-моническим и полифоническим голосоведением» (с. 191). Это принципиальное и верное по своей сути соображение, к сожа-лению, не получило достаточно полного отражения в анализах, о которых идет речь. Факт подголосочности в обоих случаях ни в коей мере нельзя свести к наличию мелодических (тематиче-ских) подголосков. Где же тут система приемов, объявленная в теоретических посылках, если практически высвечивается только один подголосок? Ведь «вставка», о которой говорит Дмитриев (в романсе Чайковского), существует не отдельно от других голосов фортепианной партии, а является лишь звеном общей подголосочной линии: от *ми-бемоль* первой октавы до *до* третьей. Если к этому присовокупить также педаль (на звуке *фа*) и функционально-ладовый, хроматический подголосок (*ля, си-бемоль, си-бекар, до*), то станет ясным, что весь четырехтакт представляет собой подголосочную структуру, в которой объ-единяются мелодическое и гармоническое голосоведение. Гомо-

<sup>1</sup> Следует сказать, что на факт объединения имитации с подголоском ука-зывают также в своих работах С. Скребков и Вл. Протопопов.

фония здесь представлена лишь жанровым принципом компози-ции: вокальная мелодия и инструментальное сопровождение.

Примерно аналогичная картина — во втором проведении темы из медленной части Четвертой симфонии (с. 183). Кроме мелодического подголоска, к подголосочным средствам отно-сятся также педаль и характерный басовый подголосок, обра-зующий в трех тактах на сильном времени унисона (!) с глав-ной мелодией. Общая подголосочная конструкция складывается, таким образом, из следующих компонентов: основного напева, контрапункта, педали и гармонического подголоска. Добавим также, что мы не можем присоединиться к мнению автора, на-завшего первое проведение тематического материала в той же медленной части «строгим гомофонным». Скорее, оно имеет отно-сительно гомофонный характер; пицциканные аккорды струн-ных не столько сопровождают, аккомпанируют, сколько слегка поддерживают (наподобие партии чембала в вокальной музыке XVII века) свободное развитие мелодии, имеющей явно моно-дийную, а не гомофонную природу.

Очень содержательна по материалу девятая глава, но ее, пожалуй, следовало бы назвать несколько иначе, например: «Мелодическая форма ладовых функций и кадансов». Опираясь на целый ряд превосходных примеров из произведений Чайков-ского и Мусоргского, автор представляет себе, очевидно, картину таким образом, будто Чайковский и Мусоргский, оттал-киваясь от воображаемой гомофонии, только потом (в окон-чательном тексте) заменяли «вертикальные соотношения мелоди-ческими линиями», мелодизировали ладово-гармонические функции. Трудно согласиться с подобной трактовкой генезиса ме-лодико-функциональных структур, часто встречающихся в музыке русских композиторов. Русские музыканты не мелодизировали и ничего не заменяли, ибо в самом начале творческого акта они руководствовались преимущественно мелодическими, а не гар-моническими идеями. Дмитриев пишет, что «для увеличения до-минантовой напряженности Мусоргский снимает здесь какие бы то ни было вертикальные конструкции, заменяя их насыщен-ной мощным дыханием ритма полимелодической фактурой». На-вряд ли Мусоргский что-нибудь «снял» и «заменял»; просто музыка (см. примеры на с. 215—216) была задумана им в ме-лодической (подголосочной) фактуре и, добавим, с весьма уме-стным применением имитационной техники. То же самое в прин-ципе можно сказать и об эпизодах из Пятой и Шестой симфоний Чайковского (с. 208).

В десятой главе вновь обнаруживается непоследовательность автора в его взглядах на гомофонию и подголосочность, что в той или иной степени ощущается в изложении всего мате-риала исследования. В большинстве случаев переоценивается значение гомофонно-гармонической основы, и в то же время по-стоянно акцентируется полимелодический характер голосоведе-



ния в творчестве русских композиторов. Результатом такого дуализма является необычайно расширительное понимание мелодической педали, чрезмерно большой смысловой диапазон этого термина. Уже в заглавной формулировке можно заметить опасное сближение понятий педали — в точном смысле этого слова — и подголоска: «Гораздо эффектнее, но труднее по технике применения, — пишет Дмитриев, — является создание мелодической педали — мелодическогокрепления голосов, при котором педаль имеет определенный мелодический рельеф. В этом случае мелодическая педаль в известной степени близко соприкасается с широко практикуемыми в полифонии подголосочными мелодическими образованиями. Но при наличии некоторых черт внешнего сходства мелодическая педаль и подголосочные образования имеют и черты принципиального различия. Подголоски, если они представляют собой более или менее развернутые мелодические линии, своим рельефом в известной степени часто противопоставляются движению двух голосов. Мелодическая же педаль несет несколько иную функцию, ее назначение — интонационное скрепление общего развития музыкальной фактуры» (с. 225).

Казалось бы, автор предупреждает читателя о принципиальных различиях между педалью и подголосочной линией, но из последующего текста и, еще в большей мере, из нотных примеров нетрудно прийти к выводу, что речь идет в сущности о подголосочных образованиях, имеющих весьма отдаленное сходство с принципом педали в его традиционном смысле. Впрочем Дмитриев и не опровергает привычное представление о педали как связующем элементе гармонической ткани. Из его слов следует, что он лишь дополняет функцию педали «мелодическим рельефом», не принимая в расчет при этом качественного сдвига, происшедшего в результате такого принципиального по содержанию «дополнения». На самом деле исследователь имеет в виду уже не педали в их конкретном технологическом смысле, а мелодии, которые не столько скрепляют фактуру, сколько дополняют основную мелодическую мысль и (в некоторых случаях) контрапунктируют ей. Невольно напрашивается вопрос, чем же различаются между собой мелодическая педаль и солирующая контрапунктическая мелодия? По существу это просто два варианта одного интонационно-конструктивного и весьма типичного для русской музыки приема — подголосочного контрапунктирования, объединяющего в себе как подвижные педали, так и медленные (напевные) контрапункты. Вряд ли в данном случае требуется технологическое уточнение. Из примеров, которые автор приводит в доказательство своих теоретических положений, лишь один, пожалуй, соответствует своему назначению — отрывок из квинтета финала I действия «Руслана» (с. 226). Но и в этом, казалось бы, простом примере скрыт «секрет», не отмеченный в книге: секвенционная структура пе-

дали, образовавшаяся из повторяющихся подголосков-педалей. Интересно сравнить отрывки экспозиционных разделов ариозо Наташи из I действия «Русалки» и баллады Томского из «Пиковой дамы» (с. 230—232). В первом случае партия валторны состоит из трех подголосков, совершенно законченных по форме и разделенных цезурами. Во втором — все обстоит значительно сложнее: в мелодической линии фагота легко прослушивается внутренняя динамика развития, направленная на постепенное усиление контраста между голосами. Этот процесс состоит из трех фаз: педали (четвертый — пятый такты), вторы (шестой — седьмой такты) и, наконец, типичного для контрапунктической техники синкопированного движения с задержанными секундами. Однако эти фазы не образуют отдельных подголосков, и все вместе складывается в единую контрапунктическую линию. Кстати, в отношении примера из музыки Даргомыжского сам Дмитриев признает, что «подобные мелодизированные педальные голоса, в сущности, уже становятся развитыми подголосками» (с. 232). Что же касается Баллады Томского (с. 231), можно добавить, что в данном случае перед нами типичнейший образец напевного (подголосочного) противосложения, контрастирующего с партией солиста и одновременно представляющего собой инструментальный вариант основной вокальной мелодии.

В десятой главе также имеется ряд спорных моментов. Не убеждает, например, определение «гармонической полифонии», (с. 193—195), трудно понять, что подразумевается под «твердой гармонической основой» (с. 196), что такое «строгие гармонические формы» (с. 193). Вызывает возражение тезис о том, что «гармоническая система, несмотря на резкое отличие от полифонической, по своей природе близко с ней соприкасается» (с. 193). О том, как автор представляет себе гармоническую основу, можно узнать, в частности, из следующего высказывания: «В гармонической полифонии сталкиваются две противоположные музыкальные категории — полифоническая, с ясно выраженным внутренним контрастом мелодических линий в отношении формообразований каждой, и гармоническая, с четкой ритмической основой, при которой отдельные расбросанные (!) звуки фактуры организуются в твердые (?) аккордовые вертикали» (с. 195). Не слишком ли узкое понимание гармонического элемента в музыке! Ведь аккордовые вертикали еще не суть гармонии. В общем, при прочтении остается много неясного в этой наиболее уязвимой главе исследования.

Третья часть книги значительно отличается от предыдущих разделов как по своему содержанию, так и по жанровым признакам. Исследовательская мысль автора не смогла пробиться сквозь традиционные и «незыблемые» каноны теории полифонического искусства, и он в большинстве случаев ограничился изложением достаточно известного материала лишь «поднов-



ленного» музыкальными иллюстрациями и соответствующими комментариями. Отсюда несколько академический, лучше сказать, учебно-хрестоматийный характер композиции части и ее литературного стиля.

Будучи большим знатоком отечественной музыки, Дмитриев и в этой (наименее проблемной) главе сумел тем не менее выявить много интересных и самобытных деталей в творческом творчестве русских композиторов. Однако все это осталось на уровне отдельных находок и не сложилось в форму теоретических обобщений. Возможно, что одной из причин некоторого снижения научной инициативы исследователя в вопросах классического полифонического письма явилась недооценка им роли подголосочного принципа в имитационной технике русских классиков. Правда, автор не пропускает иногда подходящего случая отметить черты подголосочности в характере и структуре имитационных построений, но, к сожалению, это лишь эпизоды. В качестве одного из них, наиболее значительного, можно, например, отметить небольшую, но очень содержательный параграф о канонах с подголосочной фактурой. Есть отдельные удачные «выходы» в подголосочность и в других главах, например в одиннадцатой и четырнадцатой.

Постараемся обобщить вышесказанное и оценить труд Дмитриева в целом. Основой теоретических взглядов, которыми руководствовался автор исследования, послужила известная, широко распространенная в советском музыковедении идея мелодического происхождения многоголосия, трактуемая мелодическое начало как решающую силу в организации музыкальной ткани. Эта идея постепенно сложилась в трудах и рецензиях русских музыкальных критиков XIX века, однако наиболее законченное свое воплощение она получила лишь в исследованиях Б. Асафьева. В одной из его основных работ, во второй части книги «Музыкальная форма как процесс» — в этом классическом историко-эстетическом «конспекте» главных событий музыкальной европейской культуры от возникновения многоголосия до начала XX века, все явления рассматриваются под интонационным углом зрения, то есть преимущественно в мелодическом аспекте. Такая твердая и последовательная линия — безусловно огромная заслуга выдающегося советского ученого; некоторые крайности во взглядах (проявившиеся, в частности, в полемических выпадах против традиционной гармонии) тем не менее не повредили единству и стройности его концепции. Теория Асафьева оказала очень сильное и благотворное влияние на многих советских музыковедов, в особенности на тех, кто непосредственно испытал убеждающую силу асафьевских аргументов. Дмитриев, длительно общавшийся с Асафьевым, оказался верным приверженцем интонационно-мелодического подхода в теоретическом осмыслении явлений музыкального искусства, что в наибольшей степени приложимо именно к русской музыке.

Поэтому в книге так убеждают интонационно-тематические анализы, а также те фрагменты, где идет речь о мелодических линиях, орнаментах, педальных.

Но обнаружилась и обратная сторона медали. Технологические задачи, которые поставил перед собой Дмитриев, были решены им лишь отчасти, главным образом в области интервалки и закономерностей мелодического движения. Дальше, в глубь многоголосия, в его гармонический мир исследователь пойти не отважился, да он и не мог бы этого сделать: сугубо мелодический аспект анализов Дмитриева направлен в основном на феномен горизонтального развертывания музыкального материала. Отсюда и весьма своеобразная и произвольная терминология, господствующая в книге; она свидетельствует о противоречиях аналитического метода исследователя: с одной стороны, о явной недооценке гармонического фактора в полифонической музыке, с другой стороны, напротив, о попытке обосновать факт наличия гармонической полифонии. Наиболее последовательно автор пользуется такими, например, терминами, как полимелодическое развитие и гармоническая вертикаль. Но что, какое конкретное содержание кроется в этих терминах, остается непонятным. Можно лишь предположить, что под полимелодической фактурой автор представляет себе нечто более независимое от влияния гармонии, чем то, что имеет место в полифонической музыке зарубежных композиторов. Но это, видимо, не так. Русская музыка как раз отличается чистотой и выверенностью гармонией даже в весьма сложных контрапунктических сочетаниях.

Кроме того, гармоническая вертикаль понимается Дмитриевым как фактор, противодействующий полифонии и мешающий ей, и это также спорно. Ведь вертикаль бывает разная: не только «твердая» (термин Дмитриева), но и «мягкая», аккорды могут быть и монолитными и составными. Разделение многоголосной фактуры на «горизонталь» и «вертикаль» фактически не обеспечивает надежных путей к теоретическим обобщениям. Музыка (в том числе и полифоническая) состоит не из линий и аккордов, а из мелодий, гармонии и контрапунктов.

Разумеется, такая позиция не могла не отразиться на научных результатах, когда точный технологический анализ зачастую подменялся эмоционально-образной характеристикой того или иного полифонического фрагмента. Если бы исследователь провел свой принцип анализа последовательно до логического конца, то он, безусловно, должен был бы прийти к обоснованию полимелодического стиля русской музыки. Но к таким решительным выводам Дмитриев не приходит, да и не мог прийти, ибо музыкальная практика не дает повода к подобному заключению. Поэтому был найден другой выход, с точки зрения автора, обеспечивающий объединение горизонтали с вертикалью: полимелодическая полифония оказалась включенной в систему гомофонно-гармонических закономерностей. Между тем меха-



низм этого искусственного теоретического «симбиоза» остался нерасшифрованным и, таким образом, один из основных вопросов всей концепции гомофонно-полифонического склада не обрел теоретической определенности и необходимой ясности. В сложившейся ситуации, когда главными факторами полифонии, выполняющими, собственно говоря, все интонационно-конструктивные функции, были названы полимелодические образования (как активная выразительная сторона музыкального развития) и гомофонно-гармоническая основа, для форм подголосочной полифонии уже не осталось ответственной роли. Они в сущности были исключены из теоретической концепции, фигурируя лишь в качестве некоего приложения к основному материалу (приема, наслоения, подхвата, педали и т. д.). Не удивительно, что в заключении исследования (с. 485—486) автор даже не вспомнил о подголосочной полифонии, несмотря и вопреки тому, что в самой книге о подголосочности было высказано немало интереснейших и веских соображений.

Объединить подголосочность как принцип музыкального мышления и формы подголосочной полифонии в систему можно лишь путем серьезной ревизии теоретического представления о гомофонно-гармонической фактуре в русской музыке, не ограничиваясь при этом лишь признанием фактов мелодизации гармонических голосов и внедрения элементов народно-песенной полифонии. Сложность задачи заключается в необходимости преодоления изолированного рассмотрения гармонии и контрапункта, в обнаружении факторов, определяющих процесс преобразования подголосочных закономерностей, скрытых в русском «варианте» гомофонно-гармонического склада, в контрапунктическую фактуру (являющуюся как бы продолжением и развитием мелодико-гармонического содержания подголосочности). Кстати, в свое время Асафьев пришел к заключению о полифонно-гармоническом характере голосоведения в европейской музыке XIX века. И надо признать, в этом термине куда больше смысла и теоретической актуальности, чем в таком эклектическом понятии, как гомофонно-полифонический склад.

Книга Дмитриева не является строго академическим трактатом, и несомненно, что она уязвима в целом ряде пунктов. Тем не менее было бы несправедливо недооценивать или, что еще хуже, не замечать этот содержательный и оригинальный труд — итог многолетних изысканий ученого в области полифонии, в котором при желании можно обнаружить больше дельного и перспективного для дальнейшего исследования генезиса многоголосия, нежели в иных работах, претендующих на современные методы анализа и на «стык» с точными науками. Подобным работам часто нельзя отказать в глубокомыслии, но вместе с тем в них нередко отсутствует тот необходимый слой эмпирических данных, наличие которого только и обеспечивает подлинно научный характер обобщений. Как раз эмпирическая достовер-

ность и убедительность фактов, глубокое проникновение в художественную природу музыки, высокопрофессиональная точность в интонационных характеристиках анализируемого материала, наконец, постоянная и целенаправленная тенденция ученого к раскрепощению теории музыкальной формы, отказу от устаревших школьных норм — все это в целом придает книге Дмитриева особый неповторимый облик, сообщает ей поистине бесценные качества исследования, открывающего новые перспективы в изучении генезиса многоголосия в отечественном музыкальном искусстве.

Уже обращалось внимание на то, что, будучи не всегда последовательным в рассуждениях, исследователь никогда не изменяет идейной направленности книги, нацеленной на выявление выразительной и формообразующей роли основного «капитала» русской музыки — ее интонационно-мелодического материала. Это факт принципиального значения, особенно если иметь в виду преобладание работ, посвященных в основном техническим приемам полифонического искусства, и недостаточное внимание со стороны многих теоретиков к разработке мелодико-гармонических закономерностей полифонической музыки.

Вопреки распространенной недооценке роли подголосочной основы в генезисе полифонического искусства русских композиторов (в теоретическом аспекте) Дмитриев в своих анализах приходит фактически к обратному — к признанию подголосочности как постоянного фактора мелодического развития. Об этом свидетельствуют многочисленные, рассеянные по всей книге ссылки на подголосочный характер того или иного полифонического приема.

Таким образом, Дмитриев делает заметный шаг вперед в этом перспективном направлении советского теоретического музыкознания. И в этом, повторяем вновь, главное достоинство его капитального труда.

На пути к подлинно научному решению проблемы попевочно-подголосочного формообразования немало трудностей; неизбежно будут появляться различные, может быть, даже прямо противоположные и дискуссионные концепции, возникать полемические крайности. Это вполне объяснимо. Теоретическое обоснование явления подголосочности, генетически связанного с гетерофонией, определяющего содержание и характер гармонической и контрапунктической фактуры в русской музыке — проблема не только сложная и многогранная, но и по-своему новая. Однако можно с уверенностью сказать, что будущим исследователям этой проблемы не придется начинать с азов. В их распоряжении будут не только плодотворные идеи, но и достаточно конкретные научные данные, содержащиеся в трудах С. Скребкова, С. Евсеева, Вл. Протопопова, В. Цуккермана. К ним мы с удовлетворением присоединяем и монографию А. Дмитриева.



## IV. МАТЕРИАЛЫ И ПУБЛИКАЦИИ

*И. Петровская*

### ОБ ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII — ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

Несомненны и велики заслуги советских музыковедов в изучении русской музыки прошлых веков. Меньше сделано для выяснения истории музыкальной культуры. В особенности это относится ко второй половине XVII — первой четверти XVIII века.

Как это ни парадоксально, в том, что исследователи, затрагивающие эту эпоху, опираются в основном на одни и те же давно известные источники, отчасти «повинен» Н. Финдейзен. Обилие материалов (если брать их в целом), привлеченных им для известного фундаментального труда<sup>1</sup>, действовало завораживающе. Казалось, что он использовал все возможное. Однако это далеко не так даже по отношению к документам, уже изданным в его время.

Пример того, как много может дать обращение к архивам — новейшая работа Л. Ройзмана<sup>2</sup>. Но в общем круг привлекаемых источников узок. Вне поля зрения музыковедов находятся важные публикации, помещенные в общеисторических изданиях. Некритически восприняты записки иностранцев, на которые авторы главным образом ссылаются.

В ряде работ (исследованиях, учебниках), изданных в конце 1950—1970-х годах, немало страниц отведено эпохе Петра I. Но организация музыкального дела, подготовка музыкантов, инструментарий, бытование разных родов музыки освещены неполно и не всегда верно. Слишком многое приписывается иностранцам. Преувеличивается личная положительная роль Петра I в этой области. Некоторые материалы, к которым авторы новейших работ обратились впервые, породили ложные выводы потому, что эти находки случайны, не сопоставлены с другими источниками, вырваны из контекста эпохи.

Названный в заглавии статьи период истории русской музыкальной культуры, в особенности вторая половина XVII века,

<sup>1</sup> См.: *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М. — Л., 1928—1929.

<sup>2</sup> См.: *Ройзман Л.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.

заслуживает более глубокого изучения, более полного и верного освещения, привлечения всех сохранившихся материалов.

Здесь я остановлюсь только на нескольких сторонах музыкальной жизни того времени, на отдельных документах, которые в значительной мере по-новому освещают петровскую эпоху и предшествовавший ей век. Отмечу некоторые частные ошибки, вызванные неполным освоением существующих исторических источников.

В литературе живет мысль, что благодаря реформам Петра I русская музыка «приблизилась к уровню западноевропейской»<sup>1</sup>. Это определение несет в себе умаление существовавших ранее национальных ценностей. Такое отношение к старинной русской музыке перешло из тенденциозных работ дореволюционных исследователей. Например, историк русской армии А. В. Висковатов утверждал, что все иностранцы характеризуют допетровскую музыку как нестройную, ужасную<sup>2</sup>. Вследствие определенной «установки восприятия» он это вычитал даже в записках С. Герберштейна, которые называет в числе источников, хотя Герберштейн (словенец по происхождению) писал нечто иное: «У них много трубачей; если они, по отеческому обычаю, станут дуть в свои трубы все вместе и загудят, то можно услышать тогда некое удивительное и необычайное созвучие»<sup>3</sup>.

Недавно опубликовано на русском языке ранее неизвестное ценнейшее свидетельство о наличии и до петровских реформ прекрасных оркестров, состоявших при воинских частях и высших должностных лицах. Это записки португальца Томаса Перейры. Он жил в Китае и был переводчиком при заключении в 1689 году в Нерчинске мирного договора между Китаем и Россией (Россию представлял Ф. А. Головин).

В дневнике поездки китайских послов Перейра так описывает церемонию переговоров: «Перед тем, как московский посол вышел из палатки, появились две роты солдат с их капитанами и офицерами, которые с большой помпой медленно прошагали, напоминая процессию. Впереди шел оркестр, составленный из хорошо сыгравшихся флейт и четырех труб, звуки которых гармонично сливались, вызывая вящее удовлетворение и аплодисменты толпы. За ними шли конные барабанщики и еще отряды мушкетеров и вооруженных по римскому образцу солдат»<sup>4</sup>. И дальше: «Во время принесения клятвы москвитяне играли на трубах и флейтах, которые в ушах анге-

<sup>1</sup> *Матвеев В.* Русский военный оркестр. М. — Л., 1965, с. 24.

<sup>2</sup> *Висковатов А.* Историческое описание одежды и вооружения российских войск. 1841, Ч. I. СПб., с. 109.

<sup>3</sup> *Герберштейн С.* Записки о московитских делах. СПб., 1908, с. 79.

<sup>4</sup> Русско-китайские отношения в XVII веке. Материалы и документы. Т. 2. М., 1972, с. 714.



лов мира звучали небесной музыкой. Когда музыка затихла, наши послы загрустили, ибо если они сами не умели петь, им нравилось чужое пение, и если они сами не могли спеть новую песню, то все же им нравилась чужая в чужой стране»<sup>1</sup>.

О «нестройной» музыке XVII века действительно говорится в часто цитируемом дневнике секретаря австрийского посольства И. Г. Корба. Однако Корб явно пристрастен, у него свой, прочно сложившийся вкус. Главный недостаток русских музыкантов он видел в том, что они не «воспламеняют благородным рвением воинский пыл»<sup>2</sup>. Но этому последнему Перейра и не противоречит, говоря о «небесной музыке». Может быть, он по-иному отнесся бы и к тем оркестрам, которые слышал Корб. Разные требования, разные вкусы порождали разные оценки.

О профессиональных музыкантах XVII века немало сведений в архивном фонде Разрядного приказа, ведавшего служилыми людьми. Он содержит дела о трубачах и литавщиках, в том числе их «сказки» — показания о происхождении, семейном и имущественном положении, времени службы<sup>3</sup>. Они до сих пор не изучены.

Весьма интересен сохранившийся в собрании бывшего Румянцевского музея «список трубнич» — именной перечень музыкантов, находившихся в ведении Приказа Большого двора (управлявшего сложным дворцовым хозяйством), составленный в 1700 году. В списке поименовано тридцать «трубников», двенадцать «накращеев», один «сурначей», три «сурначонка» и сорок восемь человек «трубнач ж чину», которые «в ученье не были», всего девяносто четыре человека, с показанием денежных и хлебных окладов<sup>4</sup>.

Ценно само сообщение о количестве музыкантов, роде инструментов и оценке их службы (оклады). Кроме того, сопоставленные названия документа «список трубнич» с упоминаемыми

<sup>1</sup> Русско-китайские отношения в XVII веке. Материалы и документы, с. 727.

<sup>2</sup> Корб И. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699 гг.). СПб., 1905, с. 212.

<sup>3</sup> См. например: Центральный государственный архив древних актов (далее — ЦГАДА), ф. 210, Севский стол, д. 457, (1700 г.); Белгородский епископ, д. 1491 (1697 г.), д. 1748 (1700 г.). Все дела этого рода названы в печатном многотомном «Описании дел и бумаг, хранящихся в Московском архиве Министерства юстиции» (ныне в ЦГАДА), кн. 14. М., 1905; кн. 19. М., 1914 и др. Документы о полковых «сиповщиках» (игравших на духовых инструментах) есть среди дел Посольского и соединенных с ним приказов по внутреннему управлению (ЦГАДА, ф. 141, Приказные дела старых лет).

<sup>4</sup> Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина (далее — ОР ГБЛ), ф. 256, д. 343, л. 167—175. На основании печатной описи собрания рукописей Румянцевского музея этот список упомянул Н. Финдейзен, но содержание документа ему явно не было знакомо. Ссылку в книге Финдейзена («Очерки по истории музыки в России...», т. I, примеч. 273) «Ркп. Румянцевского музея № 482» следует читать: Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея. Сост. А. Востоков. СПб., 1842, с. 482.

инструментами (трубы, накры, сурны) и употребленный дважды термин «трубнич чин» позволяют считать, что слово «трубник» вплоть до XVIII века обозначало вообще музыканта<sup>1</sup>, а не только трубача, как иногда толкуется в литературе. И московская дворцовая Трубничья слобода (память о которой сохраняется в названии Трубниковского переуллка), существовавшая наряду со Звонарской (слободой соборных звонарей), Певчей патриаршей слободой и другими, была, соответственно, населена разными музыкантами.

Существенно для истории музыкальной культуры XVII века, что пение по нотам знала и внецерковная среда. Сохранилось, например, упоминание 1688 года о московском мещанине Тимофее Степанове, взявшемся научить «нотному пению» сына «комнатной бабки»<sup>2</sup>.

Народные русские песни того времени высоко оценены итальянским профессиональным певцом Филиппо Балатри, который жил в России в 1698 — 1701 годах.

Балатри был привезен из Флоренции для приобщения русской знати к европейской культуре. Но он заинтересовался русским пением, выучил несколько народных песен, которые и исполнял наряду с итальянскими. Об этом он рассказал в своих воспоминаниях (написанных на основании дневников), отметив, что особенно любил песню «Ах, сорока-белобока». «Московитские песни, — писал Балатри, — имеют прекрасный размер, полны остроумия и бесконечно лукавы; русский язык нежен; русские песни гораздо более удобны для переложения на наши ноты, чем немецкие, французские, английские и песни на других языках, которые я позднее пытался переложить на ноты»<sup>3</sup>. Возможно, что нотные переложения Балатри сохранились в итальянских библиотеках или архивах.

Повествуя о музыкантах военных и придворных, об оркестрах европейского типа, исследователи музыки петровской эпохи не упоминают народных полупрофессиональных ансамблей, о которых сообщают архивы.

В делах Кабинета Петра I есть «Реэстр свистунам и певчим, что называется весна, которые сысканы и посланы в Санкт-Петербург» в декабре 1718 года. В реестре поименованы участники этого тверского ансамбля, объединившего людей разных сословий. В их числе восемь посадских, архиерейский служитель, три тверских солдата, новоторжский ямщик — всего тринадцать человек. Выбыли, по данным списка, два человека, отдан-

<sup>1</sup> О таком смысле этого слова в ранних текстах см.: Материалы для терминологического словаря древней России / Сост. Г. Кочин. М.—Л., 1937, с. 367.

<sup>2</sup> ЦГАДА, ф. 159, д. 709.

<sup>3</sup> Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М., 1965, вып. 27, с. 182. Рукопись воспоминаний Балатри поступила в ОР ГБЛ в 1962 году из Чехословакии как дар к юбилею библиотеки.



ные в солдаты, крепостной, живший в это время в Москве («Кокошкина человек Фома Костянтинов») и умершие — помещик и сын боярский<sup>1</sup>. Хор «Весна» был назван в числе участников шутовской церемонии избрания «князя-папы» в 1717 году. В статье «Шутки и потехи Петра Великого» в «Русской старине» (1872, № 5) упоминаются лишь свистуны. «Реэстр» говорит о более сложном составе «Весны». Нет оснований считать, что этот ансамбль — специфическое явление начала XVIII века. Вероятнее, что такие «хоры» существовали и раньше.

Обращаясь к военным оркестрам времени Петра I, музыковеды один за другим цитируют Я. Я. Штелина, писавшего, что, реформируя армию и флот, Петр I придал всем полкам немецкие оркестры («немецкий хор гобоистов»), при которых затем обучались русские солдатские дети. Камер-юнкер из свиты голштинского герцога Ф. В. Берхгольц заявлял, что и в 1720-х годах музыканты были преимущественно немцами. Берхгольца частично поправил Н. Финдейзен в примечаниях к своему труду. Показания Штелина в этом отношении никто, кажется, сомнению не подвергал.

Между тем все группы иностранных музыкантов, нанятых для службы в России, состояли из нескольких человек или немногим более. Русские же кадры исчисляются десятками, когда упоминаются в документах по частным поводам, то есть неполно, а в расписании личного состава войск 1711 года — сотнями. (Сто двадцать один человек шведских трубачей, гобоистов, барабанщиков, взятых в плен под Полтавой, не меняют положения дел, даже если признать, что они все перешли на русскую службу.) Набирались русские оркестранты первоначально не из солдатских детей, а из людей, уже связанных с музыкой, — из музыкантов придворного ведомства и из церковных кругов.

Первоначально массовое обучение европейской музыке было организовано при Посольском приказе. Через этот приказ приглашались иностранные музыканты. Возглавлял его тот самый Ф. А. Головин, который в 1689 году брал с собой оркестр в Нерчинск.

Названный выше «список трубнич» был составлен в связи с передачей в Посольский («иноземский») приказ семидесяти пяти человек из числа поименованных в нем. Он кончается записью: «1700 года марта в 3 день великий государь сего списка слушав, указал Приказа Большого дворца трубнича чину голову и трубников и накрачеев и сурначиков с денежными и хлебными их оклады отослать и ведать в иноземском приказе, а в Приказе Большого дворца для посылок оставить сурначая Василья Дедерева да из неученых трубников ... всего девятнадцать человек, и о том в иноземский приказ послать

<sup>1</sup> ЦГАДА, ф. 9. отд. 2, кн. 39, л. 481—482.

великого государя указ и трубнича чину с оклады имянной список... А поручные трубы и запоны и шнуры, которые им даны, взять у них у всех в Приказе Большого дворца»<sup>1</sup>. Упоминание о русских трубачах, состоявших в ведении Посольского приказа, есть и в документе 1702 года, где называются находившиеся в «комедийной храмине» «комедианты иноземцы... да трубачи Антон с товарищи своими»<sup>2</sup>. Непосредственно в войска дворцовые музыканты направлялись и раньше. Например, четыре трубача и два литаврщика были пересланы из Приказа Большого дворца в Разрядный приказ, чтобы быть им «в полку генерал-майора Ригимана»<sup>3</sup>.

Из опубликованных ранее документов 1704—1711 годов уже известно, что при Посольском приказе и непосредственно в воинских частях учились игре на духовых инструментах («на габоях») профессиональные певчие — «спеваки» и «ученики нотного пения», а также церковные причетники, то есть лица, тоже умевшие петь по нотам. Сообщалось о группах числом до тридцати восьми человек<sup>4</sup>. Сверх опубликованных есть и другие источники аналогичных сведений. В апреле 1703 года предписывалось вывезенным из Гамбурга музыкантам учить «русских учеников, которые учились нотного пения: Ивана Лызлова с товарищи 11 человек играть на габоях». В том же деле Посольского приказа находятся списки гобоистов «старых» (четыре человека), «новых» (двенадцать человек) и тех, «которые остались на Москве» (десять человек)<sup>5</sup>. В 1705 году в Посольский приказ было прислано еще восемнадцать «учеников нотного пения» (из них нескольких взял А. Д. Меншиков), причем на место неспособных к «гобойной игры науке» велено было прислать новых<sup>6</sup>. В 1707 году все музыканты (трубачи, гобоисты, иноземцы и русские) переданы из Посольского в Поместный приказ, который в это время занимался сбором «даточных людей» в армию и на строительные работы<sup>7</sup>.

На основании документа об отправке в Адмиралтейский приказ для обучения игре на духовых инструментах «учеников нотного пения» из Приказа Казанского дворца С. Левин и В. Матвеев утверждали, что нечто в роде школы музыкантов было именно при этом приказе. Неверно. Хотя Б. А. Голицын,

<sup>1</sup> ОР ГБЛ, ф. 256, д. 343, л. 174 об. — 175.

<sup>2</sup> Богоявленский С. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, с. 111.

<sup>3</sup> ЦГАДА, ф. 210, Белгородский стол, д. 1416, 1696 г.

<sup>4</sup> См.: Богоявленский С., указ. соч.; Левин С. О русских оркестрах начала XVIII века. — В кн.: Ученые записки ГНИИ театра, музыки и кинематографии. Л., 1958. Документы о комплектовании музыкантами частей вновь создаваемого морского флота подробно описаны в «Описании дел Архива Морского министерства», издававшемся в 1877—1906 гг.

<sup>5</sup> ЦГАДА, ф. 158, д. 100.

<sup>6</sup> Там же, д. 47.

<sup>7</sup> Там же, д. 33.



возглавлявший приказ, интересовался музыкой и, по свидетельству современников, имел оркестр, все же упомянутые в документе «ученики нотного пения» только получали содержание в Приказе Казанского дворца, а учились при хоре государевых певчих дьяков. Приказ, получавший доходы со всего Поволжья, был одним из самых богатых и мог освободить от дополнительных расходов дворцовое ведомство. Подобно этому в 1675 году музыканты, участвовавшие в театральные представления при дворе, получали жалованье из Новгородского приказа, а в первой половине XVII века иностранных органистов велено было «ведати» в Приказе Большой казны, из чего не следует, что это финансовое учреждение устраивало органные концерты или что-либо в таком роде. Впрочем, в самих документах есть прямые доказательства сказанному. Список посылаемых учеников имеет подпись: Василий Титов (не Василий Штоф, как прочел публикатор). И Головин предписывал дьякам Посольского приказа: «Робят певчих, которые взяты у Титова, прикажите музыкантом учить на габоях и на прочих инструментах». Это, конечно же, В. П. Титов — руководитель хора государевых певчих дьяков.

Одновременно с обучением музыкально одаренных людей игре на духовых инструментах, солдатских детей в Москве обучали игре на барабанах (надо полагать, наряду с некоторыми другими науками). В 1708 году майор Преображенского полка В. В. Долгоруков сообщал Петру I, что из состоящих в полку барабанщиков восемнадцать человек выбрано в солдаты. «А на барабанщиковы места, писали мы, чтоб прислали с Москвы салдацких детей, которые по барабану учатца болше году.»<sup>1</sup>

О больших оркестрах, существовавших с начала XVIII века, рассказывается, в частности, на страницах многотомного академического издания «Письма и бумаги императора Петра Великого».

Летом 1707 года подполковник Преображенского полка М. Б. Кирхен писал, что А. Д. Меншиков «приказал торговому человеку ис Переславля четыре хоры габоев со всем, как надлежит, также флейты большие и малые; и тот торговой человек их обещал поставить в пять недель. Пожалуй, буде привезены, прикажи прислать к нам три хоры, а четвертой конницам батальоном оставить; а старые все сплошь худы, и играть на них худо, и учеников на них учить не можно»<sup>2</sup>. Музыка сопровождала все значительные события военной жизни, дипломатические встречи. В описании приема польского посольства (несколькими месяцами ранее) говорится: «А как послы с приезде

на посольство в замок въезжали и по отправлении посольства из замка выезжали, и в то время в том замку была музыка и играла на трубах и при тех трубах в политавры, а при стоящих ротах в барабаны били, такожде и Турская музыка при том играла ж»<sup>1</sup>. Принимали послов Ф. А. Головин, А. Д. Меншиков, Г. И. Головкин, весьма ценившие музыку.

Несмотря на то, что эти документы опубликованы давно, даже в новейшей литературе формирование военных оркестров относится к 1711 году<sup>2</sup>. Притом постоянно упоминается специальный указ Петра I об организации оркестра. Таковой не известен ни Полному собранию законов Российской империи, где опубликованы именные указы и изложенные должностными лицами устные царские («высочайшие») повеления, ни тщательно подготовленным томам «Писем и бумаг императора Петра Великого».

На самом деле 19 февраля 1711 года были утверждены «Штаты кавалерийских и пехотных полков с показанием расположения оных по губерниям», в которых указано обязательное число музыкантов. Именно эти штаты, а не свидетельства Я. Я. Штелина, Ф. В. Берхгольца и т. п., — основной и наиболее достоверный источник сведений об организации музыкального дела в войсках, о составе военных оркестров. Записки иностранцев только подтверждают, что закон не оставался на бумаге. Упомянутые же выше документы 1700-х годов говорят, что штаты 1711 года не учреждали оркестры, а в законодательном порядке закрепили сложившуюся практику, уточнили и привели к единообразию их состав.

В основном корпусе Полного собрания законов штаты 1711 года называют число состоявших в полках музыкантов в целом<sup>3</sup>. Но более подробная редакция в «книге штатов» указывает отдельно русских и «иноземных». Устанавливался следующий состав музыкантов: в 33 кавалерийских полках 33 иноземных гобоиста (по одному на полк), 330 русских гобоистов, русских же 33 литаврщика, 66 трубачей, 660 барабанщиков; в 42 пехотных полках — 42 иноземных гобоиста, 336 русских гобоистов, 672 русских барабанщика; в каждом гарнизонном полку — 1 гобоист иноземец, русских 8 гобоистов и 16 барабанщиков<sup>4</sup>. Об оркестрах последующих лет говорит «Генералитет, или Табель о полевой армии» 9 февраля 1720 года<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Письма и бумаги императора Петра Великого, с. 474.

<sup>2</sup> См.: Левашева О., Келдыш Ю., Кандицкий А. История русской музыки. Т. I. М., 1972, с. 103—104.

<sup>3</sup> Первое Полное собрание законов Российской империи (далее — I ПСЗ), т. 4, № 2319.

<sup>4</sup> I ПСЗ, т. 43, ч. 1 (книга штатов, отделение I).

<sup>5</sup> Там же, № 3511. По ПСЗ прослеживается вообще вся история военных оркестров регулярной русской армии.

<sup>1</sup> Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. 7, вып. I. Пг., 1918, с. 458.

<sup>2</sup> Там же. Т. 5. СПб., 1907, с. 753.



Об инструментарии оркестров начала XVIII века разнообразные источники рассказывают больше, чем сообщается в исследованиях и пособиях.

В этом плане важен документ 1702 года, находящийся в коллекции бумаг Посольского приказа, называемой «Комедиальные дела». Он не вошел в книгу Богоявленского «Московский театр при царях Алексее и Петре», где опубликована основная часть этой коллекции.

Документ передает содержание письма стольника А. П. Измайлова, посланника в Пруссии и Дании:

«В нынешнем 1702 году мая в 29 день в письме стольника Андрея Измайлова через почту написано, что за 6 человек робят, которых он прискал, дать доведетца по последней мере 1200 червонных, да им же сделать платья, а инструменты даны будут от мастера, а деньги за них прислать после.

Куплены

два дульциана, даны 30 ефимков

2 баса, 15 ефимков

5 сипож, 25 ефимков

7 флетов, 21 ефимок»<sup>1</sup>

Это один из самых подробных перечней оркестровых музыкальных инструментов первой четверти XVIII века. Он уточняет представление о составе формировавшихся духовых оркестров, хотя о некоторых названиях можно спорить. Дульциан (дульсиан, дольчиан) — инструмент типа фагота (дискант-фагота). Бас — скорее всего, фагот, обычно именовавшийся в бумагах тех лет на французский лад бассоном (гобой и бассоны упоминаются в документах об обучении игре «на габоях», которые опубликованы в названной книге Богоявленского). Сипоши с первого взгляда можно признать за известные в литературе сиповки — старинные русские флейты. Но, вероятно, это — гобой. Одно из доказательств — сопоставление двух сообщений о приглашении на русскую службу в 1699 году семи бранденбургских музыкантов. Корб называет их мальчиками-гобоистами («hautboistas»). В дневнике посольства Ф. Я. Лефорты и Ф. А. Головина говорится об отроках, которые «играют на сипошах»<sup>2</sup>.

Флейты употреблялись двух родов. Это уже видно из цитированного письма Кирхена. Кроме того, в упомянутых армейских штатах 1720 года («Генералитет, или Табель о полевой армии») есть примечание к пункту о девяти гобоистах в каждом пехотном полку: «в том же числе фейферы и флейтчики»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ЦГАДА, ф. 139, д. II, л. I.

<sup>2</sup> Корб И., указ. соч., с. 116; Памятники дипломатических сношений с Римскою империею. Т. 8. СПб., 1867, с. 833. П. А. Толстой в путевом дневнике 1677—1698 годов называет в числе инструментов в венском костеле и флейты и «сиповки», а на неаполитанских галерах — трубы и «шпипоши» (Русский архив, 1888, № 3, с. 333; № 5, с. 37).

<sup>3</sup> I ПСЗ, т. 43, ч. I, к № 3511.

Фейфер (от нем. Pfeifer) — флейтист.

Упомянутое выше преувеличение личной роли Петра I в истории русской музыкальной культуры, являясь данью давнему обычаю, поддерживается, кроме того, неправильным восприятием старинных актов. Так, в публикации документов о подготовке военных музыкантов<sup>1</sup> и некоторых других работах говорится, что делам о музыкантах — их переездам, оплате их труда и т. п. — посвящены «специальные царские указы». В действительности формула «По указу великого государя царя и великого князя...» — традиционный зачин всех вообще документов, исходивших от государственных учреждений (на основании того, что сами эти учреждения созданы царской властью).

Есть и другие ошибки, вызванные главным образом тем, что авторы оперируют отрывочными сведениями. Неосторожно утверждение, что в начале XVIII века музыкантов обучали не только в столице, но и в других городах (Астрахани, Бахмуте)<sup>2</sup>. На самом деле музыкантов готовили в Москве и в воинских частях (в разных местах их расположения). В книге крупнейшего советского историка музыки Ю. Келдыша написано, что «ученики нотного пения» были посланы из Казанского дворца. Между тем, Приказ Казанского дворца, который здесь подразумевается, одно из центральных административных учреждений того времени, как и все приказы, находился в Москве, а не в Казани. Возможно, что это недосмотр корректора, но в результате — серьезная историческая ошибка, ибо не в Казани тех учеников учили.

Было бы полезно издать широкий свод документов по истории русской музыки названного периода (и вновь отысканных, и уже опубликованных)<sup>3</sup>. Такой свод явится прочной базой для дальнейших исследований. Он позволит охватить историю русской музыкальной культуры во всех ее связях и направлениях, освободит от искажений и досадных неточностей.

Подробные и исторически точные комментарии (справки об упоминаемых предметах и событиях, об особенностях самого процесса документирования и т. п.) — необходимое условие для такого издания. Коллектив музыковедов, историков и архивистов может создать сборник, который станет драгоценным пособием для многих поколений музыковедов у нас и за рубежом. Он будет интересен и для неспециалистов — всех тех, кого интересует история нашей страны.

<sup>1</sup> См.: Левин С., указ. соч.

<sup>2</sup> Бахмут вообще стал городом только в 1770 году; в 1703 году была возведена крепость.

<sup>3</sup> Необходимость такого издания ощущается давно. Т. Н. Ливанова еще в 1938 году опубликовала ряд материалов в приложении к книге «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры» (М., 1938), но в них, естественно, вошла малая часть существующих источников.



## КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Публикация фрагментов<sup>1</sup> из критического наследия Арсения Николаевича Корещенко (1870—1921) есть лишь первый шаг на пути изучения творческого вклада, который внес в русское музыкальное искусство этот талантливый художник.

А. Н. Корещенко родился в 1870 году в Москве. Его мать была одаренной пианисткой, ученицей А. Н. Дюбука, и входила в окружение А. Г. Рубинштейна. Яркий музыкальный талант Корещенко был замечен великим музыкантом, который предсказал Корещенко большое будущее. По рекомендации Рубинштейна Корещенко занимался с его ученицей, Л. А. Пастуховой, а затем — со знаменитым московским педагогом Н. С. Зверевым.

Еще до поступления в московскую консерваторию за развитием таланта Корещенко внимательно следили С. И. Танеев и А. С. Аренский. Под их руководством Корещенко прошел курс обучения в консерватории (у Танеева — по классу фортепиано, у Аренского — по классу композиции), закончив его в 1891 году с большой золотой медалью. До Корещенко эта медаль была присуждена только Танееву; после него — Рахманинову.

Начало творческого пути Корещенко было отмечено вниманием и большой творческой поддержкой П. И. Чайковского, а также его брата драматурга М. И. Чайковского. Об этом свидетельствуют факты творческой биографии композитора и интереснейшая неопубликованная переписка Корещенко с великим композитором<sup>2</sup>.

Творческая деятельность Корещенко протекала по нескольким направлениям. Как композитор он известен историко-патриотической оперой «Ледяной дом», балетом «Волшебное зеркало» (по мотивам сказок Пушкина), прекрасными романсами на стихи русских поэтов. Замечательным было мастерство Корещенко — пианиста и ансамблиста. Очень рано начал концертную деятельность, он выступал со сложными и разнообразными программами, завоевав большую популярность своим мастерством. В качестве ансамблиста Корещенко постоянно выступал с крупнейшими инструменталистами своего времени — И. В. Гржимали, Н. Н. Соколовским, А. А. Брандуковым, А. Э. фон Гленом. Мастерству ансамбля в составе Гржимали, Брандукова и Корещенко, так восхищавшему современников, посвящена известная картина художника М. Шемякина «Трио Чайковского». Часто выступал Корещенко и с певцами. Особенно яркую страницу его творческой биографии составила работа с Ф. И. Шаляпиным. Композитора и знаменитого певца связывала большая творческая и человеческая дружба, оборвавшаяся лишь после отъезда Шаляпина за рубеж. Шаляпин пел в опере «Ледяной дом» партию Бирона. Многие романсы Корещенко вошли в постоянный репертуар певца. Корещенко сопровождал Шаляпина в качестве аккомпаниатора в ряде гастрольных поездок, работал с ним над партиями Бориса Годунова, Сальери, Демона. Выступали оба артиста и дома у Горького и — по просьбе писателя — для рабочей аудитории в дни революции 1905 года.

Многие годы отдал Корещенко педагогике. Он преподавал в Московской консерватории, Филармоническом и Синодальном училищах (среди учеников — Б. Б. Красин, Г. Г. Лобачев, В. М. Беляев, А. М. Дзегелен, Н. А. Гарбузов, Л. В. Собиннов, Вс. Э. Мейерхольд, И. А. Сац и др.).

Весом и вклад Корещенко как этнографа. Он был одним из первых собирателей и исследователей музыкального фольклора народов Кавказа, дирижером Грузинских и Армянских вечеров в Москве.

<sup>1</sup> Подготовка к печати и вступительная статья О. Томпаковой.

<sup>2</sup> Письма П. И. Чайковского, а также М. И. Чайковского к Корещенко хранятся в Государственном Доме-музее П. И. Чайковского в Клину.

После победы Великой Октябрьской социалистической революции Корещенко активно включился в строительство музыкальной культуры. Он был первым директором советской консерватории (Музыкальной академии) в Харькове, неутомимым и бескорыстным пропагандистом лучших произведений классики (а также молодых советских композиторов) в рабочих районах Харькова и на селе.

Умер Корещенко в 1921 году в Харькове.

По инициативе бывших учеников Корещенко под Москвой, в городе Бабушкине в 1921 году была открыта музыкальная школа, получившая его имя — одна из первых народных музыкальных школ, открытых после победы Октября.

Перу Корещенко принадлежит более двухсот статей и рецензий, охватывающих широкий круг проблем и вопросов, касающихся как классики, так и современного ему музыкального искусства. С 1894 по 1896 год Корещенко заведовал музыкальным отделом газеты «Московские ведомости». Так же как и его современники — видные музыкальные критики Н. Д. Кашкин, С. Н. Кругликов, Ю. Д. Энгель, В. Г. Каратыгин — Корещенко умел проявить мастерство истинного просветителя, заострить внимание читателей на важных проблемах, помочь им найти точные оценки тому или иному музыкальному явлению.

В 900-х годах Корещенко печатался в журналах «Хоровое и регентское дело», «Этнографическое обозрение», а также редактировал некоторое время музыкальный отдел журнала «Золотое руно». Воззрения и симпатии Корещенко достаточно определены. Он не был критиком-трибуном, однако это обстоятельство не мешало ему вносить в свои суждения черты публицистичности.

В своих работах Корещенко подчеркивал роль симфонизма Бетховена для мировой музыки, сравнивал Бетховена с Шекспиром и Гомером. Большой интерес представляет статья «Торжественная месса Бетховена». Не только тем, что это яркий анализ обычно обходимого критиками сочинения (особняком стоит лаконичное, но глубокое высказывание Б. Асафьева), но и тем, что Корещенко сумел увидеть в Мессе стиль, переходный к романтизму, и подчеркнул роль Мессы на пути Бетховена к созданию Девятой симфонии.

В музыке романтиков Корещенко находил «очаровательную поэзию» и «возвышенную красоту». Критик посвятил не одну статью сочинениям Шуберта и Шумана. Особое внимание вызвали у него I и II симфонии, а также «Карнавал» Шумана, Квартет а-толл и Неоконченная симфония Шуберта. Для современного читателя несомненный интерес представляет очерк Корещенко «Берлиоз и его „Троянцы“», в котором нарисован яркий портрет французского музыкального новатора.

В ряде статей, посвященных композиторам Скандинавии, Корещенко высоко оценивает национальный склад музыки Грига и резко критикует гастролера в Москве в 1896 году Ю. Свенсена за «космополитизм».

Немало теплых слов высказал критик в адрес славянских композиторов — А. Дворжака и Б. Сметаны — в серии статей, посвященных гастролерам в 1895 году в Москве знаменитого Чешского квартета.

Высоко оценивал Корещенко композиторов французской школы, хотя подчас и недооценивал присущие французской музыке ясность мысли и формы. Впрочем, это никак не относится к статьям об оперном реализме «Кармен» Бизе и о мастерстве Берлиоза — мастера оркестровки. В превосходной статье «Берлиоз и его „Троянцы“» Корещенко прямо указывает на то, что «современная инструментовка своими колоссальными успехами обязана Берлиозу».

К итальянским композиторам (за исключением Верди) Корещенко был откровенно несправедлив. Причина отрицательного отношения критика к итальянской музыке, главным образом оперной, обусловлена, однако, тем,



что издавна, как известно, в России итальянская опера в угоду правящим кругам занимала главенствующее положение по сравнению с русской оперой.

Главное внимание Корещенко-критика отдано русской музыке.

Он был одним из немногих критиков своего времени, кто привлек внимание музыкальной общественности к предшественникам Глинки. В ряде статей Корещенко проведена мысль о необходимости исполнения исторического цикла русских опер, начиная от опер Е. Фомина, В. Пашкевича и Д. Бортнянского и кончая операми Глинки. Творчество Глинки как основоположника русской музыкальной классики представляется Корещенко эталоном красоты и мастерства.

Много статей Корещенко посвящено А. Рубинштейну — композитору, исполнителю, просветителю. В них звучит живая интонация современника, которая дает новое и неожиданное освещение сущности рубинштейновского артистизма. С деятельностью Рубинштейна Корещенко связывает работу Русского музыкального общества (РМО), рассматривает концерты РМО как важное средство пропаганды музыкальной культуры, как путь музыки к массе.

Восхищаясь Римским-Корсаковым, Корещенко, однако, оговаривается, что ценит в нем прежде всего «талантливого, даже гениального инструментатора». Ближе других кучкистов оказывается для Корещенко Бородин, поскольку он находит в нем «чисто русский талант с чисто глинкайским пошибом».

К числу заслуг Корещенко-критика относятся его работы о Чайковском. Образцовым для своего времени является анализ Корещенко Четвертой и Пятой симфоний Чайковского. Он отдает должное замечательному интерпретатору творчества Чайковского А. Никишу, который сыграл огромную роль в «возрождении» Пятой симфонии. В Скрипичном концерте Чайковского Корещенко видит «явление замечательное в концертной скрипичной литературе».

К музыке своего учителя и друга Танеева Корещенко относился с горячей симпатией. Статья о премьере «Орестей» в Марининском театре в Петербурге, быть может, самая серьезная и профессиональная из всех критических откликов на это событие. «В настоящее время, — писал Корещенко, — нет иных композиторов, которые столь удачно могли бы совместить в себе классический дух и новейшие современные требования.»

Одним из первых откликнулся Корещенко на дебют Скрябина и высоко оценил ранние оркестровые сочинения Рахманинова: фантазию «Утес» и Каприччио на цыганские темы (о последнем, кстати сказать, остальная критика отзывалась скептически).

Значительная часть критического наследия Корещенко посвящена музыкальному исполнительству. О нем критик писал особенно живо и взволнованно, настойчиво требуя от артистов высокой правдивости, тонкого вкуса и мастерства. Корещенко создал живые и убедительные портреты русских и зарубежных дирижеров — В. И. Сафонова, И. К. Альтани, М. М. Ипполитова-Иванова, А. И. Виноградского, А. Никиша, Э. Колонна, М. Эрмандсдёрфера; певцов — М. А. Дейша-Сионицкой, Е. А. Лавровской, М. Н. Климентовой-Муромцевой, П. А. Хохлова, А. И. Барцала, М. И. Фигнер и Н. Н. Фигнера, А. А. Фострем, М. Баттистини, А. Мазини, Ф. Таманьо, Е. Удена, Ж. Девойода, А. Дарклэ; пианистов — А. И. Зилоти, И. А. Левина, П. А. Пабста, Р. И. Кауфман-Пастернак (жены писателя Б. Пастернака), Ф. Ф. Кенемана, К. Н. Игумнова, А. Л. Гольденвейзера, В. И. Исаковича; скрипачей — А. Д. Бродского, И. В. Гржимали, Ю. Э. Кошона, А. А. Печникова, Ф. Лауба, Э. Изаи, Г. Венявского; виолончелистов — А. А. Брандукова, К. Ю. Давыдова, С. А. Кусевецкого и т. д.

Значительный интерес представляют статьи Корещенко о польском пианисте-виртуозе И. Гофмане, едва ли не единственные об искусстве Гофмана в начале его артистического пути. Корещенко относит Гофмана к русской

индивидуальной школе, видит в нем продолжателя великих традиций его учителя А. Рубинштейна.

Обзор критического наследия Корещенко мы завершим указанием на его большие музыкально-фольклорные работы — «Наблюдения над восточной музыкой» и «О восточной музыке», не утративших своей научной ценности и в наши дни.

Ниже помещены отдельные статьи Корещенко, впервые опубликованные в газете «Московские ведомости» и с тех пор нигде не издававшиеся. Статьи расположены в хронологическом порядке. Некоторые из них печатаются с небольшими сокращениями, обозначенными отточиями в угловых скобках. В отдельных случаях, когда речь идет об одном и том же произведении, фрагменты статей объединяются; в этом случае после статьи ставятся две даты.

Автор публикации выражает благодарность музыковеду Г. А. Таракановской, впервые составившей список статей Корещенко и разрешившей воспользоваться этим списком.

## ДЕВЯТОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

В числе композиций, предложенных к исполнению в девятом симфоническом собрании Русского музыкального общества, особенный интерес представляет новое сочинение молодого композитора С. В. Рахманинова — Фантазия для оркестра, соч. 7.

Своеобразной программой композитору послужило известное стихотворение Лермонтова «Утес»<sup>1</sup>. Как по выбору, так и по способу его музыкальной обработки автор, очевидно, сторонник нового направления и большой почитатель Вагнера и Римского-Корсакова, что сказывается особенно в гармонии, а также и в тематическом отношении. Несомненно и то, что П. И. Чайковский имел огромное влияние на всех современных ему молодых композиторов, а поэтому не удивительно, что и Рахманинов не свободен от этого влияния.

Исполняемая Фантазия — весьма талантливое сочинение, очень интересное по своей концепции и чудесно звучит в оркестре.

Удивительное впечатление по своей мощи и красоте оркестровых красок производит *Allegro con agitazione*<sup>2</sup>. Две валторны с сурдинами, выдерживающие один и тот же звук (в то время как виолончели и контрабасы исполняют полную мужественной скорби мелодию, а трубы, тромбоны и литавры поддерживают гармонию), производят неотразимо сильное впечатление.

<sup>1</sup> Есть указание самого Рахманинова и на другой литературный источник. На экземпляре партитуры, подаренной им А. П. Чехову в 1898 году, имеется надпись: «... автору рассказа „На пути“, содержание которого (с тем же эпиграфом) служило программой этому музыкальному произведению». (Здесь и далее примеч. наше. — О. Т.)

<sup>2</sup> Имеется в виду третий, заключительный раздел Фантазии.



Вообще, Фантазия блестяще и колоритно инструментована, и мы находим, что в этом отношении автор сделал значительные успехи.

Очень симпатично теплое отношение В. И. Сафонова к молодым силам и его желание знакомить публику с сочинениями юных авторов, доставляя этим возможность следить, как постепенно развивается и крепнет их дарование, а молодым композиторам это служит поощрением к труду и постоянному совершенствованию. <...>

20 марта 1894 г.

#### ДЕВЯТОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ

20 марта в Большом зале Благородного собрания состоялось девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением В. И. Сафонова. <...>

Интересной новинкой явилась исполненная в первый раз Фантазия для оркестра «Утес», соч. 7, г. Рахманинова, написанная под впечатлением одноименного стихотворения Лермонтова. Вообще, в современном направлении искусства, музыки в частности, замечается преобладание внешней, скорее чувственной красоты над внутренним, духовным. В живописи стремятся к изображению световых эффектов, в музыке — к внешней яркости мысли. Мы не совсем сочувствуем той краткости музыкальной мысли, к которой стремятся современные композиторы.

В основание Фантазии «Утес» положена также весьма краткая музыкальная фраза, очень удачно и талантливо потом разработанная, но главный интерес сочинения представляется в необыкновенно изящной, роскошной гармонии и инструментовке, изобилующей весьма интересными эффектами.

Единственно, в чем можно было бы упрекнуть композитора — это в некоторой растянутости его произведения. <...> Сочинение несомненно свидетельствует о наличии у автора крупного таланта, которому предстоит блестящая будущность.

«Утес» был превосходно исполнен под управлением В. И. Сафонова, имел большой успех и был повторен. Автора вызывали несколько раз. <...>

22 марта 1894 г.

#### ОДИНАДЦАТОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Программа назначенного в пятницу вечером одиннадцатого симфонического собрания под управлением В. И. Сафонова представляет крупный интерес. Среди предложенных к исполне-

нию оркестровых номеров совершенной новинкой является только что вышедшее из печати сочинение А. К. Глазунова (одного из наиболее талантливых представителей молодой русской школы), а именно — увертюра «Карнавал» (соч. 45)<sup>1</sup>.

Произведение это несомненно программное, и мы очень сожалеем, что автор не предпослал ему никакого пояснения, что в данном случае необходимо.

«Карнавал» начинается превосходно: первая тема увертюры поразительно ярко рисует картину бесшабашного веселья. Вторая тема нежного характера, с несколько страстным оттенком (в Des-dur), которая снова переходит (заключительная партия) в первоначальный характер настроения. Затем появляется тема нового содержания, носящая характер задумчивости (в C-dur); в той же тональности (C-dur) возвращается вторая первоначальная тема, переходящая вновь в основной характер сочинения. Вдруг веселье обрывается как бы разом, и в оркестре слышатся словно звуки органа. Весь этот вставной эпизод проникнут глубоким сосредоточенным настроением. Но вот в эту тихую спокойную музыку начинают постепенно врваться отрывки из заключительной партии; веселье и оргия мало по малу берут свое, следует реприза увертюры, и «Карнавал» заканчивается с удивительной яркостью.

Вообще, это сочинение отличается необычайным блеском оркестровых красок, проникнуто неподдельным весельем; от него веет энергией, а темы отличаются свежестью. А. К. Глазунов уже известен нашей публике по неоднократному исполнению его сочинений в концертах Русского музыкального общества. Мы же со своей стороны готовы приветствовать композитора, новое сочинение которого представляет несомненный шаг вперед. В его «Карнавале» уже нет той вычурности гармоний, что составляет принадлежность большинства его прежних композиций. <...>

Исполненный с большим блеском и виртуозностью «Карнавал» имел весьма крупный успех у публики. <...>

1 и 3 апреля 1894 г.

#### «МЕДИЧИ», ОПЕРА ЛЕОНКАВАЛЛО

В субботу 2 апреля в Большом театре состоится первое представление новой оперы Леонкавалло «Медичи», составляющей одну из частей трилогии<sup>2</sup>. Спектакль интересен и

<sup>1</sup> «Карнавал». Увертюра для большого оркестра с органом ad libitum (F). Посв. Г. А. Ларошу. Соч. 1893 г. Исп. — 18 декабря 1893 во II Русск. симф. конц. под упр. Н. А. Римского-Корсакова (по рукописи); СПб., зал Дворянского собрания. Изд. — Беляев, Лпч, 1894.

<sup>2</sup> «Медичи», 1888, пост. 1893, т-р «Даль-верне», Милан. 2-я и 3-я части трилогии — «Савонарола» и «Цезарь Борджиа».



несколько оживит однообразный, не выходящий из рутины репертуар итальянской оперы. Опера «Медичи» состоит из четырех действий, либретто принадлежит композитору. Избранный сюжет благодарен и представляет много эффектных сценических положений. Мы только не сочувствуем продолжительным диалогам на сцене в вагнеровской манере, которой не следует подражать, ибо речитативы и монологи в опере, как бы они хороши не были, порождают некоторую монотонность. <...>

Главный недостаток, обнаружившийся так ясно в «Паяцах», заключается в несоответствии музыки и текста. Отсутствие индивидуальности заметно и в новой опере. Опере предшествует интродукция несколько пасторального характера. <...> Основной мотив ее имеет сходство с мелодией любовного дуэта I действия из «Зигфрида» Вагнера.

Большое значение имеет в опере мотив, заимствованный автором из оперы «Паяцы» (ария «Смейся, паяц»). Вообще, техникой композиции Леонкавалло похвастать не может: всюду заметна погоня за оригинальностью во что бы то ни стало. Желание, чтобы гармония была оригинальной, порождает много некрасивых, резких сочетаний, заставляющих порой искать их оправдания. Постоянные внезапные модуляции, подчас жесткие, сообщают музыке характер деланности или импровизации на фортепиано. Модуляции в опере, особенно неожиданные, хороши, если обусловлены драматическими положениями. В этом отношении Моцарт положительно единственный у кого можно поучиться. Контрапункт у Леонкавалло в пренебрежении и пользуется он им редко. <...> Инструментовка оперы эффектная, но густа, и голосам не всегда удается выделиться.

С внешней стороны опера имела огромный успех, разумеется, только благодаря таким исключительным исполнителям, какими являются гг. Таманьо (Джулиано Медичи) и Баттистини (Лоренцо Медичи). Г-н Таманьо поражал мощью своего великолепного голоса и необычным блеском верхних нот. Но в смысле серьезности и музыкальности мы готовы отдать пальму первенства г. Баттистини.

Женский персонал был значительно слабее. Из двух — г-жи Превости (Симонетта) и г-жи Каррера (Фиоретта) — нам более понравилась вторая, хотя вибрация ее голоса и вредила впечатлению. Г-н Ванцо — капельмейстер — не без огня и увлечения. Мы бы только желали, чтобы оркестр аккомпанировал певцам немного тише.

Все исполнители, особенно г. Таманьо, были неоднократно вызваны.

2 и 5 апреля 1894 г.

## П. И. ЧАЙКОВСКИЙ. ДВА ПОСМЕРТНЫХ СОЧИНЕНИЯ

Концерт для фортепиано с оркестром № 3, соч. 75,  
и дует «Ромео и Джульетта». Эскизы произведений

25 октября, то есть через месяц, исполнится годовщина со дня кончины П. И. Чайковского. У кого не занает мучительно сердце при этом грустном воспоминании. Не стало Чайковского! Неумолимая смерть вырвала из нашей среды светоча музыкального искусства. Безвременно угас человек, постоянно вдохновлявший и поддерживавший молодые начинающие силы.

Даже тот, кто не имел счастья, подобно нам, лично знать незабвенного Петра Ильича, поймет, что наше родное искусство лишилось великого, гениального композитора. Но мы, кроме того, знали, что потеряли родного, несказанной доброты, отзывчивого человека.

Будем надеяться, что не только Русское музыкальное общество, но и наш Большой театр достойно почтят память композитора, хотя бы, например, возобновлением любимого, как известно, детища Чайковского — оперы «Черевички». Возобновление этой оперы на московской сцене<sup>1</sup> было заветной мечтой Чайковского, и нам кажется, что постановка ее в день годовщины его смерти была бы как нельзя более уместна.

Отделение петербургского Русского музыкального общества, так же, как и московское, предполагает почтить память Чайковского симфоническим собранием, посвященным его сочинениям и назначенным на 22 октября.

Профессор нашей консерватории С. И. Танеев исполнит в первый раз новый, Третий фортепианный концерт<sup>2</sup> Чайковского. Сочинение это пока не издано, но в скором времени появится в печати. Полагаем, что нашим читателям будет интересно познакомиться с историей его создания.

Между Пятой и знаменитой Шестой симфониями был довольно большой промежуток времени, в продолжение которого Чайковский написал немало замечательных произведений — «Пиковую даму», струнный секстет, балет «Щелкунчик», «Иоланту» и т. д.

В последние годы он возымел страстное желание написать еще симфонию в трех частях<sup>3</sup>. Однако оконченному в эскизах сочинению не суждено было появиться в свет в виде симфонии;

<sup>1</sup> Премьера «Черевичек» состоялась 19 января 1887 г. в Москве в Большом театре под упр. автора. Следующая московская постановка — 30 января 1902 г. в театре Солодовникова силами артистов Московской частной оперы.

<sup>2</sup> Третий фортепианный концерт (Es-dur), соч. 75, одночастный. Посв. Л. Дьмеру.

Соч. — 1893 из эскизов предполагавшейся симфонии (Es-dur). 1 исп. — 1 июля 1895. СПб., Партитура издана в 1894 г. П. Юргенсон.

<sup>3</sup> Чайковский начал сочинять симфонию 20 марта 1892 г. Черновые эскизы завершены 12 октября.



мысль написать новую, патетическую симфонию, сделавшуюся его могучей лебединой песней, всецело овладела Чайковским.

Что же касается предшествовавшей, то она подверглась переработке, причем первая часть превратилась в фортепианный концерт, посвященный известному пианисту Луи Дьмеру, бывшему в дружеских отношениях с композитором.

Несколько выставленных сначала и потом зачеркнутых названий — *Allegro de Concert*, *Konzertstück*, предшествующих крупно выставленному заглавию *Concerto № 3*, оп. 75 (причем раньше зачеркнуто оп. 74) — доказывают, что композитор не сразу решил назвать свое произведение концертом. Его удерживало то, что оно состоит всего из одной части. Но объем сочинения и серьезность содержания справедливо заставили его остановиться на названии концерт. В конце рукописи рукою автора написано: «3 октября 1893 года. Город Клин».

Концерт этот, отличающийся глубиной содержания и превосходной, чисто симфонической музыкой, без сомнения вносит ценный вклад в сокровищницу фортепианной литературы.

Очаровательна его вторая тема (G-dur). Великолепно, удивительно красиво по гармонии и мощно заключение концерта, построенное на мотиве темы. Фортепианная каденция в середине очень интересна и написана виртуозно. Тематическая разработка поразительна и служит новым доказательством громадной техники автора. Инструментован концерт со свойственным Чайковскому мастерством и знанием оркестра; красивы и разнообразны партии оркестра и фортепиано. Вместе с тем, оркестровка не громоздка и прозрачна.

Сначала Чайковский предполагал и остальные две части симфонии присоединить к первой, чтобы вышел целый фортепианный концерт в трех частях, но потом раздумал, не без оснований находя сочинение слишком длинным и серьезным для этого рода музыкальных произведений.

Две другие части он также переработал в фортепианную пьесу с оркестром, но оркестровать ее сам не успел. Инструментовкой этого произведения по оставшимся эскизам автора с обозначением оркестровки занят сейчас С. И. Танеев<sup>1</sup>.

Вторая часть пленительно хороша по своей в душу проникающей мелодии, гармонии и форме.

Симфония, как известно, пишется обыкновенно в четырех частях, но по всему видно, что Чайковский намерен был написать ее в трех; скерцо же, составляющее обычную принадлежность этой формы, им в виду не имелось, о чем свидетельствует, между прочим, и тональность частей (Es-dur, B-dur, Es-dur). В эскизах симфонии в одном только месте находим мотив по сделанной над ним пометкой «скерцо», но эта идея явилась,

<sup>1</sup> Анданте и финал (B—Es), соч. 79; соч. 1893, из эскизов предполагавшейся Симфонии Es. Инстр. С. И. Танеевым. 1 исп. — 11 августа 1896. СПб., С. И. Танеев. Партитура издана в 1897 г.

очевидно, впоследствии и не предполагалась в общем плане, принимая во внимание значительный объем отдельных частей.

Из оставшихся не опубликованными произведений гениального композитора назовем большой дуэт «Ромео и Джульетта» — посмертное сочинение, в высшей степени замечательное и заслуживающее того, чтобы быть исполненным непременно при сценической обстановке. Чайковский не мог не плениться дивным созданием Шекспира, он всю жизнь увлекался этим сюжетом и написать на него оперу было его мечтой, которая, конечно, осуществилась бы, если бы судьба подарила ему еще несколько лет жизни.

Дуэт этот представляет собой такую тонкую музыкальную иллюстрацию самозабвения страсти и поэтической любви, в нем столько искренности чувства, теплоты и такая бездна вдохновения, что подыскать для характеристики подобной музыки сколько-нибудь удовлетворительные выражения просто невозможно. Это произведение имеет некоторые общие места по музыке (например, тема в Des-dur) со знаменитой увертюрой «Ромео и Джульетта» того же автора, и нам кажется, что было бы весьма желательно исполнить в один и тот же вечер увертюру и дуэт: получилось бы нечто цельное и крайне интересное. Возможно и другое. Ведь ставят же на нашей сцене небольшие одно- и двухактные оперы. Отчего бы, например, не поставить «Ромео и Джульетту» вместе с «Иолантой»?

Оркестровое введение к дуэту, а также заключение его написаны С. И. Танеевым, и очень искусно; взяты они, кстати, из увертюры. Им же отлично инструментован дуэт. Словом, это сочинение благоухающее свежестью, полное жизни и чисто юношеского пыла и увлеченья.

Мы уже имели выше случай отметить редкую технику Чайковского; прибавим, что он не составлял заранее обдуманного плана и писал под влиянием вдохновения. Приведем в пример «Пиковую даму», при сочинении которой композитор писал сцену за сценой по мере того, как он получал их от составителя либретто, брата своего М. И. Чайковского. А между тем, редкая опера может сравниться с ней в отношении цельности концепции и единства. О баснословной быстроте сочинения нечего и говорить: «Пиковая дама» была написана за шесть недель!

Чайковскому при этом никогда не приходилось изменять раз написанное; в этом можно убедиться, сравнив его написанные карандашом эскизы с теми же произведениями, появившимися в печати. В эскизах он необыкновенно аккуратно отмечал все подробности, инструментовку и даже малейшие ее детали, подробно выписывая для фортепиано удвоения инструментов и строй арфы, как они должны звучать в оркестре; поэтому окончательная инструментовка сочинения для него или даже для постороннего человека не составляла труда.



Это был композитор, обладавший редким даром сразу и безошибочно высказывать свои мысли. То или другое произведение выливалось на бумагу как-то целиком, и в сочинениях Чайковского никогда не встретишь чего-либо недосказанного или недостаточно высказанного. Благодаря этой необычайной способности сразу охватывать и тотчас осознавать носящиеся перед его воображением художественные образы, в его композициях, как бы невероятно скоро они ни были написаны, никогда не заметно кропотливого труда, так часто встречаемого у других авторов.

27 октября 1894 г.

### РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ПО СМЕРТИ Н. Г. РУБИНШТЕЙНА

Еще 20 декабря 1880 года Москва видела Н. Г. Рубинштейна дирижирующим восьмым симфоническим собранием; в этот же вечер он сыграл бесподобно, как и всегда, любимый свой Фортепианный концерт *cis-moll* Ф. Риса, а 11 марта 1881 года его уже не стало. Осиротела консерватория, осиротели симфонические собрания.

В следующем сезоне постоянного дирижера уже не было, и серия симфонических собраний состоялась под управлением разных лиц; первые три — под управлением А. Г. Рубинштейна; следующие три — под управлением К. К. Зике; тремя концертами дирижировал М. Эрмандсдёрфер и одним К. Ю. Давыдов.

Как ни громки и авторитетны эти имена, факт распределения концертов между дирижерами различных взглядов лишил оркестровое исполнение художественного единства.

Наконец, Общество остановилось на Максе Эрмандсдёрфере<sup>1</sup>, имевшем большой успех на своих дебютах.

В этом же году было принято постановление дирекции устраивать ежегодно сверх абонемента концерт памяти Н. Г. Рубинштейна и давать его 11 марта.

Нельзя не отметить устроенного летом 1882 года ряда блестящих концертов по поводу Промышленно-художественной выставки в Москве. Программы их состояли из произведений русских авторов, а солистами являлись воспитанники обеих русских консерваторий. В качестве дирижеров выступали А. Г. Рубинштейн; П. И. Чайковский, И. К. Альтани, Н. А. Римский-Корсаков.

С М. Эрмандсдёрфером дирекция заключила в 1882 году контракт на три года, пригласив его постоянным дирижером

симфонических собраний. По истечении срока контракт возобновили на семь сезонов, то есть по 1889 год включительно.

М. Эрмандсдёрфер получил хорошее музыкальное образование, основательно, хотя и несколько односторонне, изучил симфоническую литературу. Но музыкальное образование, как бы блестяще оно ни было, утрачивает половину цены, если отсутствует хорошее музыкальное воспитание, а его-то в данном случае и не было. В исполнении Эрмандсдёрфера проглядывала всегда как бы выступающая на первый план забота о своей личности, о своем собственном успехе и даже о красоте дирижерских движений. Он слишком сообразовывался со вкусами слушателей, вводя в исполнение чрезмерные контрасты между пиано и форте, которые всегда превращались в пианиссимо и фортиссимо, заставляя валторнистов, как, например, в V симфонии Бетховена, придавать звуку не свойственную инструменту резкость и вибрацию и употребляя некоторые другие антихудожественные приемы.

Симфонические собрания — не частные концерты с благотворительной целью. В последних можно еще приноровиться к вкусам публики и в смысле программы, и в смысле стиля исполнения, но в серьезных концертах, имеющих задачей музыкальное воспитание, следует давать публике не одно то, что должно ей нравиться, но и заставить ее усвоить правильное понимание серьезного симфонического исполнения.

Эрмандсдёрфер — дирижер, без сомнения, первоклассной, даже редкой техники; мало того, он прямо виртуоз в этом отношении, посвященный во все тайны оркестровых эффектов и красок. Индивидуальные технические свойства каждого инструмента он знает в совершенстве, но ему недостает музыкальной чуткости, объективности, способности всегда верно понять стиль и характерные особенности эпохи, к которой принадлежит сочинение. Его фразировке не хватало чувства меры, а иногда она оставляла желать лучшего и в смысле вкуса. По отношению к классическим композиторам вообще и к великому Бетховену в частности он не был ригористом, тогда как от него, получившего музыкальное образование в Германии, это надо было ожидать. Эрмандсдёрфер не стеснялся порой в сочинениях Бетховена прибавлять или, вернее, увеличивать состав духовых, вводя иногда 4 валторны вместо 2-х. Звучность от этого получается конечно более густая, и публике, быть может, это нравится, но к Бетховену надо относиться с уважением.

Относительно программ данного времени скажем, что они составлялись, за немногими исключениями (вроде сюиты Лахнера и т. п.), хорошо и довольно интересно: исполнялись сочинения классиков, много Берлиоза, Листа, Вагнера и некоторые современные иностранные новинки.

Слабее была представлена французская школа (кроме Берлиоза). Еще более слабо русская. Представителями ее явля-

<sup>1</sup> Макс Эрмандсдёрфер (1848—1905) — немецкий дирижер. В 1880—1889 дирижер симфонических концертов РМО в Москве; 1895—1897 — в Петербурге.



лись, и то не часто, Глинка, Чайковский, А. Рубинштейн. Произведения же Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи, Глазунова, Аренского и других молодых композиторов исполнялись так редко, что публика не могла составить себе о них определенного понятия.

В период дирижерства Эрмандсдёрфера дирекция сделала еще одну крупную ошибку, а именно — увеличила число симфонических абонементных собраний до двенадцати, вместо десяти, сообразно чему увеличилась и плата.

В 1889—1890 гг., по оставлении Эрмандсдёрфером должности главного дирижера «Русских симфонических концертов», дирекция передала их двенадцати дирижерам — по числу собраний, общедоступные же и ученические концерты находились в ведении директора консерватории В. И. Сафонова.

Отрадным явлением в сезоне 1889/1890 гг. было лишь то, что в изобилии исполнялись сочинения русских авторов; объясняется это тем, что большинство приглашенных дирижеров составляли отечественные деятели — П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, А. И. Зилоти, А. С. Аренский, А. Г. Рубинштейн, К. К. Клиндворт, Н. И. Слатин, М. М. Ипполитов-Иванов, И. К. Альтани, А. Ф. Направник; из зарубежных — А. Дворжак и Э. Колонн.

Наконец, с сезона 1890/1891 гг. главным дирижером симфонических собраний был приглашен В. И. Сафонов, энергичный, талантливый деятель, беззаветно преданный любимому делу.

Главной особенностью характера Сафонова, человека истинно русского, является искренняя любовь к русскому искусству и поощрение молодых талантов. Со времени вступления Сафонова в должность главного дирижера программы концертов оживились, почти в каждом концерте исполняется что-нибудь новое и интересное, как, например, «Скандинавская симфония» Коуэна<sup>1</sup>, автора у нас неизвестного, или малознакомая трилогия «Детство Христа» Берлиоза и т. п.

Видное место в репертуаре заняли сочинения русских композиторов. Не говоря уже о новинках А. Г. Рубинштейна и П. И. Чайковского, публика познакомилась с целым рядом произведений других русских авторов, как-то: «Шехеразада» и «Светлый праздник» Римского-Корсакова, «Весна» и «Море» Глазунова, с сочинениями Бородина, Аренского, Ипполитова-Иванова, Э. Направника, Танеева, Давыдова, Кюи и многих совсем молодых композиторов. Тщательно и любовно помогал В. И. Сафонов шлифовать партитуры молодым авторам московской школы — Глиэру, Василенко, Гедике, Николаеву, Корещенко и другим.

<sup>1</sup> Фредерик Коуэн (Cowen) (1852—1935) — английский дирижер и композитор.

Вернемся к увеличению числа абонементных концертов до 12. Увеличилась и плата, что сделало концерты еще менее доступными, чем это было. Концерты вынуждены давать и днем: зал Благородного собрания бывает не свободен для репетиций, или же оркестр занят репетицией в Большом театре.

Словом, надо иметь свой зал<sup>1</sup> и свой оркестр — это мечта В. И. Сафонова, осуществления которой он добивается.

Пожелаем же ему, чтобы его плодотворная деятельность продолжалась еще многие годы на пользу и процветание Русского музыкального общества и чтобы драгоценные заветы Н. Г. Рубинштейна всегда свято хранились и соблюдались дирекцией.

29 ноября 1894 г.

### РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

<...> В камерном концерте солиста Королевской оперы в Дрездене Карла Шейдеманталя, состоявшемся 11 марта 1895 г. в Большом зале Благородного собрания, принял участие лауреат Московской консерватории, бывший ученик В. И. Сафонова, А. И. Скрябин и скрипач Ю. Э. Конюс. <...> Скрябин выступил в этот вечер в качестве композитора и пианиста и произвел весьма благоприятное впечатление. Его фортепианные сочинения — Ноктюрн Des-dur, прелюдии H-dur и cis-moll, Экспромт A-dur, этюды b-moll и dis-moll — носят отпечаток яркого таланта<sup>2</sup>.

В его сочинениях заметно пока некоторое влияние Шопена. Скрябин пишет пока исключительно для фортепиано и, видимо, намерен в этом направлении специализироваться. Он отлично изучил свойства и эффекты своего инструмента и владеет им блестяще и в особой индивидуальной манере. <...> Как пианист, он являет собой полную противоположность другому талантливому ученику В. И. Сафонова И. Левину. Насколько последний направляет внимание на блеск и виртуозные качества своей игры, настолько Скрябин заботится о красоте звучания и звуковых эффектах. У молодого артиста к тому же певучий красивый удар.

Скрябин имел очень большой успех и играл на бис одно из своих сочинений.

13 марта 1895 г.

<sup>1</sup> Заслугой В. И. Сафонова было осуществление строительства нового здания Московской консерватории. Открытие Большого зала консерватории состоялось 7 апреля 1901 г.

<sup>2</sup> Ноктюрн, соч. 9 № 2 Des-dur (1894); прелюдии соч. 2 № 2 H-dur (1889); и соч. 11 № 10 cis-moll (1894); Экспромт, соч. 10 № 2 A-dur (1894); этюды: соч. 8 № 11 b-moll и № 12 dis-moll (1894). Концерт, в котором принял участие Скрябин, был его дебютом в Москве и дебютом удачным. См. также рецензию Н. Д. Кашкина (Русские ведомости, 1895, № 71).



## СОВМЕСТНЫЙ КОНЦЕРТ ТРЕХ ПИАНИСТОВ В ПЕТЕРБУРГЕ

15 октября в зале Дворянского собрания в Петербурге состоялся замечательно интересный концерт трех московских пианистов — К. Н. Игумнова, Ф. Ф. Кенемана и И. А. Левина, состязавшихся на конкурсе А. Г. Рубинштейна в Берлине в августе сего года<sup>1</sup>. Как известно, первые двое удостоены почетных отзывов, а Левину присуждена первая премия.

Обширная программа концерта была выполнена поразительно хорошо.

К. Н. Игумнов сыграл фортепианный концерт F-dur А. Рубинштейна. Исполнение талантливого молодого артиста по справедливости следует назвать отличным как в отношении виртуозности (и в то же время изящества) его прекрасно выработанной техники, так и в смысле чисто музыкальном.

Верным пониманием стиля и требуемой ясностью голосоведения отличались передача прелюдии и фуги f-moll из 1-й части «Wholtemperiertes Klavier» Баха. Исполнение Ноктюрна F-dur Шопена было хорошо, но уступало исполнению поэтичной Мазурки cis-moll. С большим блеском и виртуозностью пианист исполнил известный этюд Листа «Мазепа».

Артист был многократно вызван.

Ф. Ф. Кенеман прекрасно сыграл полный мужественной энергии Фортепианный концерт G-dur, соч. 45, А. Рубинштейна. Певучесть тона, разнообразие удара, верность стилю произведения позволяют признать в г. Кенемане зрелого и умного артиста. Техника у г. Кенемана образцовая. Изумительно по безупречной ровности гамм был сыгран этюд Листа «Паганини». Высшей похвалы заслуживает исполнение прелюдии и фуги g-moll Баха, Ноктюрн H-dur, соч. 9, и Мазурки As-dur, соч. 59, Шопена.

Скажем беспристрастно, что такие пианисты, как Игумнов и Кенеман встречаются не часто.

Что касается И. А. Левина, то ему не только можно смело пророчить блестящую будущность, но и теперь уже поставить в ряд с первоклассными пианистами нашего времени. <...>

Техника и виртуозный блеск у г. Левина и в настоящее время не имеют конкурентов, они доведены у него до непостижимого совершенства. <...> Давно уже нам не приходилось быть свидетелями таких оваций, какие выпали на долю г. Левина после исполненного им Фортепианного концерта Es-dur, соч. 94, А. Рубинштейна. Концерт этот исполняется крайне редко, вероятно, в силу его колоссальной, почти неодолимой трудности.

<sup>1</sup> А. Г. Рубинштейн основал в Петербурге в 1890 году Международный конкурс пианистов и композиторов. Второй по счету Международный конкурс пианистов состоялся в августе 1895 года в Берлине.

Концерт трех пианистов был триумфом не только их самих, но и Московской консерватории, которой они обязаны блестящим развитием своих талантов. К. Н. Игумнов окончил по классу профессора П. А. Пабста, а гг. Левин и Кенеман по классу профессора В. И. Сафонова.

В. И. Сафонов прекрасно продирижировал оркестровым аккомпанементом и был многократно вызван. Публики на концерте, несмотря на дневной час, было много. Присутствовал весь музыкальный мир Петербурга во главе с Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым.

18 октября 1895 г.

## КОНЦЕРТ ИГУМНОВА

Во вторник 14 ноября в зале Кредитного общества состоялся концерт К. Н. Игумнова с участием И. В. Гржимали и А. А. Брандукова. <...>

К. Н. Игумнов лишь недавно блестяще окончил курс Московской консерватории (класс П. А. Пабста). Он несомненно очень талантлив и весьма музыкален; будущность сулит ему видную артистическую карьеру. Техника его отлично выработана, тон красив, хотя несколько мелок: желательно бы иметь больше полноты и округлости в звуке. Впрочем, виной тут может быть и плохой рояль.

Посоветуем пианисту не слишком вслушиваться в себя в пьесах певучего характера, ибо это легко может повести к некоторому преувеличению тонкости, что и было заметно в данный вечер, в частности, в общем в прекрасном Ноктюрне F-dur, соч. 15, Шопена.

У г. Игумнова много разнообразия в нюансах, доказательством чего служит очень хорошо переданная Мазурка cis-moll, соч. 50. Очень удалась артисту Баллада f-moll, соч. 52, Шопена, хотя взятый в начале темп был быстрее, чем требует спокойный характер музыки. <...> Некоторую же ритмическую неустойчивость мы склонны объяснить волнением первого самостоятельного концерта.

Безусловно хорошо были сыграны три «Фантастические пьесы» соч. 111 Шумана. Большим пониманием стиля и духа музыки отличалось исполнение прелюдии и фуги Баха f-moll и Вариаций a-moll Рамо.

Г-н Игумнов показал себя также хорошим исполнителем и камерной музыки, исполнив вместе с И. В. Гржимали и А. А. Брандуковым малоизвестное у нас Трио Es-dur, соч. 70, Бетховена.

Во втором отделении г. Игумнов играл Сонату G-dur, соч. 37, Чайковского, посвященную Клиндворту, — колоссальное по замыслу, в высшей степени интересное, совершенно симфониче-



ское по внутреннему содержанию и грандиозное по размерам произведение; большей частью оно задумано совершенно оркестрально, очень трудно для пианиста, исполняется крайне редко и то, что концертант включил его в свою программу должно быть вменено ему в большую заслугу. Как исполнитель, г. Игумнов вышел победителем. Соната была сыграна им превосходно и вызвала долго не смолкавшие аплодисменты.

Очень изящно были сыграны пьесы Лядова — Прелюдия *h-moll*, соч. 11, и грациозная Мазурка *As-dur*, соч. 9. В заключение пианист сыграл «Утешение» *E-dur* Листа и с большой виртуозностью его же труднейший этюд «Мазепа».

Игра К. Н. Игумнова, разумеется, пока еще не вполне индивидуальна, влияние его высокоталантливого профессора часто чувствуется, но это высказывается нами не в виде упрека.

Концертант имел очень большой и вполне заслуженный успех.

16 ноября 1895 г.

#### РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

В субботу 25 ноября в Большом зале Благородного собрания состоялось третье симфоническое собрание.

Концерт был посвящен памяти А. Г. Рубинштейна, и программа включала в себя исключительно произведения великого художника. <...>

Давно мы не испытывали такого восторженного подъема духа, как после Четвертого фортепианного концерта, соч. 70, А. Рубинштейна, сыгранного Иосифом Гофманом<sup>1</sup>. Мы даже затрудняемся что-либо писать об этом исполнении, полном божественного огня, истинного вдохновения и настоящей гениальности.

Рубинштейн передал своему юному, восемнадцатилетнему наследнику все волшебные качества своей несравненной игры, что, однако, не помешало Гофману, как самобытной артистической натуре, сохранить черты собственной индивидуальности. В игре талантливого юноши прежде всего поражает необычайная цельность и не свойственная его возрасту зрелость передачи, в которой буквально нет сколько-нибудь заученного. Он играет так или иначе, повинаясь исключительно своему неудержимому влечению, непосредственному субъективному чувству, нисколько не заботясь, чтобы произвести эффект. Из фортепиано он умеет извлекать поразительные звуки, часто до иллюзии передающие тембр различных оркестровых инструментов.

<sup>1</sup> Иосиф Гофман (1876—1957) — польский пианист и композитор, ученик М. Мошковского и А. Рубинштейна. В России гастролировал впервые в 1895 году.

У И. Гофмана, подобно его учителю, могучий глубокий тон, неисчерпаемый в разного рода ударах и оттенках, необычайная мягкость и полнота в форте, звучность совершенно оркестровая в аккомпанементе, колоссальная, прямо невероятная сила, изумительная, не знающая преград техника — всегда подчиненная художественным целям — и, наконец, редкое артистическое самообладание.

Г-н Гофман имел колоссальный успех — такой, какого мы не помним со времен А. Рубинштейна. После исполнения фортепианного концерта в зале буквально стоял стон восторга. <...>

На бис г. Гофман исполнил с удивительным совершенством никогда не играемую у нас Баркаролу *a-moll* № 4 и *Etude sur les fausses notes*<sup>1</sup> А. Рубинштейна. Публика не успокаивалась так, что в начале второго отделения артист вынужден был вновь сесть за рояль, причем неподражаемо хорошо сыграл Мелодию А. Рубинштейна. <...>

Мы счастливы, что в лице И. Гофмана по справедливости можем приветствовать как бы воскресший образ его великого учителя.

27 ноября 1895 г.

#### КОНЦЕРТ ГОФМАНА

13 декабря в среду в Большом зале Благородного собрания состоялся второй концерт И. Гофмана. Задолго до концерта все билеты были проданы. Столь небывалого успеха мы не помним со времен А. Рубинштейна, единственным достойным наследником которого является юный, но зрелый гениальный художник Иосиф Гофман.

Иосиф Гофман имел колоссальный и заслуженный успех. Пианист не исполняет то или другое произведение, он его переживает, он творит за фортепиано.

В превосходной и сильной передаче Вариации *d-moll* Генделя чувствуется влияние А. Рубинштейна. Укажем на удивительный прием, доставшийся Гофману от Рубинштейна. В Вариациях Генделя есть такая, где тема идет в верхнем голосе, а аккомпанемент — трезвучиями в октавах. Всякий пианист играл бы тему форте, а сопровождение слабее. Гофман же играет аккомпанемент аккордами форте, а тему слабее, но это не мешает ей красиво звучать в клокоцущем море звуков.

Поэтично и художественно была сыграна Новеллетта *fis-moll* Шумана, изумительно исполнен Венгерский марш Шуберта — Листа, где артист до иллюзии передавал оркестровую звучность. Бесподобно были исполнены «Заклинание огня» в «Валькирии»

<sup>1</sup> Этюд с фальшивой нотой.



Вагнера, Ноктюрн Шопена, две польские песни Шопена — Листа.

Труднейшие фортепианные вариации (соч. 88) А. Рубинштейна были сыграны так, как мог бы сыграть сам Рубинштейн.

Все, что мы могли бы сказать в адрес И. Гофмана, все плоско и банально. Публика была потрясена этой титанической художественной мощью. <...>

Артист играл много сверх программы, в том числе Мелодию, Гавот, Этюд, Polka-boheme А. Рубинштейна, что вызывает благодарную похвалу за его отношение и пропаганду наследия великого художника. <...> И. Гофману несомненно суждено заслужить, если он уже не заслужил, наименование современного царя пианистов.

15 декабря 1895 г.

### РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

В четверг 29 февраля в Большом зале Благородного собрания состоялось восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением знаменитого дирижера лейпцигского Гевандхауза Артура Никиша<sup>1</sup>. <...> Этот концерт можно смело назвать не только одним из самых выдающихся событий музыкальной жизни Москвы, но и редким музыкальным праздником<sup>2</sup>. В оркестре и в публике царило неподнятое восторженное настроение, и это понятно: А. Никиш принадлежит к тем высшим натурам, которые рождаются раз в века и дарят человечеству минуты высшего наслаждения. <...>

То, что А. Рубинштейн и И. Гофман дали в области фортепиано, то А. Никиш дает в оркестре. В его руках оркестр представляет собой дивный гигантский инструмент, на котором замечательный художник играет вдохновенно, свободно. Этого Никиш достигает лишь необычайной внутренней силой своего огромного таланта, оставаясь внешне совершенно спокойным и крайне экономным в движениях. В соединении с необыкновенным духовным воздействием на оркестр это производит неотразимое впечатление и благородный эффект. <...> Как и о Гофмане, словами о Никише сказать трудно, его надо слышать. Излишне говорить о блестящей дирижерской технике г. Никиша. А. Никиш прежде всего требует от оркестра естественной игры и сознательного, не автоматического отношения к делу. Оркестранты не заняты у него педантичным исполне-

<sup>1</sup> Артур Никиш (1855—1922) — венгерский дирижер. Концертировал в России, в Москве впервые — 3 марта 1895 года, проведя IV симфоническое собрание РМО.

<sup>2</sup> Рецензируемое Корещенко VIII симфоническое собрание РМО является историческим в признании Пятой симфонии Чайковского.

нием партий, они вслушиваются друг в друга, ищут идею сочинения, примеряются к ней и в результате получается художественное целое. Оркестровые музыканты рассказывали нам, что играть под управлением Никиша — огромное наслаждение и что они с грустью ожидают конца репетиций. А похвала оркестра для дирижера едва ли не самая приятная!

В начале программы была неподражаемо исполнена Пятая симфония (e-moll), соч. 64, Чайковского. Гениального дирижера можно с полным правом назвать ее художественным воскресителем. Симфония эта была исполнена в Москве лишь раз, под весьма неудачным управлением автора, потерпела незаслуженное фиаско<sup>1</sup> и с тех пор не исполнялась. Между тем Пятая симфония — сочинение неисчерпаемо богатое по содержанию, прекрасное и оригинальное по форме и изумительно совершенное технически. <...>

Нам представляется, что Чайковский не подозревал и третьей доли жемчужин, рассыпанных в его симфонии и интерпретированных А. Никишем. Ни одна деталь от него не ускользнула, а многие он открыл заново. Ясность исполнения, богатство, тонкость и разнообразие оттенков не поддаются описанию. Все сочинение в целом приобрело особый поэтический колорит.

Особенно искренне и задумчиво прозвучало Анданте кантабиле. Сколько поэзии, грации было в исполнении Вальса, как много страсти вложил он в первую часть и как блестяще прозвучал финал. Повторяемая во всех частях тема вступления, рока, производила глубокое впечатление и звучала то грустно, задумчиво, то грозно, то торжественно.

Исполнению г. Никишем Пятой симфонии можно было бы посвятить целую статью. Симфония имела громадный успех, аплодисменты звучали после каждой части.

В исполнении Прелюдов Листа было нечто титаническое, стихийное, захватывающее. Отметим эффект Никишевского крендо, напоминавшего здесь до иллюзии порыв ветра.

Замечательно, что в обязательной мелодии, играемой виолончелью и валторной, звучность была такова, что оба тембра не смешивались, и это производило пленительное впечатление.

Столь же прекрасно было исполнено вступление к «Нюрнбергским мейстерзингерам» Вагнера. Благодаря тому, что г. Никиш требует от медных естественного, не форсированного звука, они звучат у него в пиано бархатно, а в форте блестяще и часто производят светлое впечатление. А. Никиш не позволяет валторнам играть не свойственным им форсированным звуком,

<sup>1</sup> Пятая симфония Чайковского исполнена впервые 5 ноября 1888 года в концерте Петербургского филармонического общества и 10 декабря 1888 года в V симфоническом собрании РМО в Москве под управлением автора; успеха не имела. Проницательно высокую оценку дал один А. Никиш (Русская мысль, 1889, январь). Никиш первым показал истинную художественную ценность произведения.



что достойно похвалы. Отметим отлично удавшийся и изобретенный г. Никишем эффект с контрапунктирующими валторнами (в марше духовых), где дирижер выдвинул знаменитое переплетение чуть ли не восьми тем.

Оркестровый ансамбль у А. Никиша образцовый, аккомпанементы звучат стройно, благодаря тому что вступление инструментов готовится заранее. Расположение групп своеобразное. Альты помещаются против себя, виолончели позади деревянных, отчего они звучат особенно красиво.

Исполнена также была — и превосходно — Неоконченная симфония (h-moll) Шуберта.

А. Никиш имел колоссальный успех, и мы надеемся, что Москва будет слышать его чаще.

2 марта 1896 г.

### РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ

(Ответы на анкету польского журнала)<sup>1</sup>

К философии и эстетике романтизма обращаются мыслители разных школ и направлений, деятели литературы, театра, живописи, кино, и, конечно, музыки, по традиции считающейся самым «романтическим» из искусств. Вопросам романтического музыкального творчества посвящаются большие обобщающие труды, монографии, популярные и аналитические статьи. Среди этого многоводного и шумного потока меньше всего слышен голос тех, чье мнение могло бы играть в данной ситуации немаловажную роль, — голос самих композиторов. В большинстве случаев они неохотно высказываются о тайнах своего творчества, предоставляя это критикам, историкам и теоретикам. Тем больший интерес вызывает инициатива польского журнала «Музыка», обратившегося полвека назад, в 1928 году, к ряду композиторов с просьбой ответить на вопрос об их отношении к романтизму<sup>2</sup>.

Редакция журнала и музыковед М. Глиньский (возглавлявший ее) вполне обоснованно полагали, что отношение композиторов к искусству романтизма проливает свет на современные творческие тенденции, их идейную и эстетическую направленность. Журнал чутко и бережно подошел к своей задаче. Анкета, разосланная композиторам, не навязывала, по словам ее составителей, «ни каких-либо готовых определений понятия романтизма, ни вопросов, которые могли бы помешать свободному течению мысли». Журнал лишь просил композиторов «высказаться относительно исторической роли романтизма и об отношении их собственного творчества к идеалам романтизма»<sup>3</sup>.

На инициативу польского журнала откликнулись композиторы Польши, Франции, Германии, Австрии, СССР, Англии, Италии, Чехословакии, Испании, Румынии, Швеции (всего редакцией «Музыки» было получено 45 анкет).

Анкеты, присланные ими, составили пеструю и разнохарактерную, но при этом весьма показательную картину. Наряду с крупнейшими европейскими композиторами, в анкете приняли участие и менее значительные музыканты, имена которых сегодня мало что говорят современному читателю. Некоторые из ответов содержат лишь отдельные яркие мысли, но в целом аморфны, многоречивы и подчас заметно отдаляются от темы, предложенной редакцией журнала.

<sup>1</sup> Публикация, перевод с польского, комментарии и примечания И. Райскина.

<sup>2</sup> „Музыка“, 1928, N 7/9 (Monografia muzyczne. N 3. Romantyzm w muzyce. Monografia zbiorowa pod redakcją Matensza Glinckiego). Romantyzm w dobie współczesnej. Anketa o romantyzmie, s. 92—140.

<sup>3</sup> „Музыка“, 1928, N 7/9, s. 92.

Все это в известной мере предопределило принципы и объем настоящей публикации, а также задачи и характер вступительного очерка. Ответы таких выдающихся представителей искусства, как М. Равеля, М. де Фальи, А. Онегера, А. Русселя, Дж. Энеску, Й. Сука, Д. Ф. Малипьеро, а также ответы всех откликнувшихся на анкету русских композиторов — А. Глазунова, Н. Мясковского, А. Гречанинова — публикуются здесь полностью. Ответ К. Шимановского, блестящий по стилю и глубокий по высказанным в нем мыслям, занявший едва ли не центральное место в анкете польского журнала, уже опубликован на русском языке<sup>1</sup>. Наиболее интересные «выступления» остальных участников заочного «круглого стола» композиторов отражены во вступительном очерке.

За истекшие полвека многие высказывания нисколько не устарели, сохранив свежесть и даже злободневность в постановке и решении ряда вопросов. И прежде всего, сохраняет интерес размежевание романтических традиций и антиромантического мятежа, отчетливо обозначившееся еще в первые десятилетия нашего века.

Столкновение взглядов проявилось уже в попытках определения самого понятия «романтизм». Некоторые авторы воспринимали романтическое искусство как явление исторически преходящее. «„Романтизм“, — утверждал К. Шимановский, — мы можем толковать лишь как наиболее глубоко понятое историсофическое выражение строго определенной эпохи (несколько десятилетий середины прошлого века).»<sup>2</sup>

Весьма резко, с полемическим жаром высказался видный итальянский композитор Д. Ф. Малипьеро — ведущий деятель «малого Возрождения» итальянской музыки, наступившего в первой половине нашего века и опирающегося на традиции XVII—XVIII веков. По словам Малипьеро, «романтизм является замкнутой эпохой в развитии музыки».

Соотечественник Малипьеро, примыкавший к нему по своим творческим устремлениям, М. Кастельнуово-Тедеско не разделяет, однако, столь категорической позиции. Он не может забыть, что учился на произведениях великих романтиков — Шумана и Шопена. «И если сегодня, — пишет он, — я не отношусь к некоторым композиторам с таким же энтузиазмом, как когда-то, то, во всяком случае, чувствую по отношению к ним нечто вроде ностальгии; не могу отделаться от ощущения, что именно эта ностальгия породила львиную (и, пожалуй, лучшую) долю моих произведений.»<sup>3</sup>

Близкую позицию занимал другой видный представитель того же направления А. Казелла, отрицавший полезность и плодотворность романтизма в современную эпоху, но признававший следы романтических влияний в своем творчестве. Казелла приходил к мысли о том, что «в романтизме есть элементы как бы вечные, проявляющиеся с давних времен и, несомненно, способные продолжать свою жизнь в художественных идеях современности»<sup>4</sup>.

Морис Равель, хотя и не скрывал, что «пользовался средствами романтическими, как, впрочем, и классическими», считал влияние романтизма «опасным», чуждым современности. Но мы по-иному взглянем на «антиромантизм» Равеля, если вспомним, что одно из самых своих замечательных произведений — фортепианный цикл «Ночной Гаспар» — сам композитор в автобиографии открыто называет «романтическими музыкальными поэмами»<sup>5</sup>. Мы по-иному оценим равелевское замечание о «преобладании чувствительности в романтической музыке, услышав вновь его «Благородные и сентиментальные вальсы». Должно быть, и сам Равель сознавал противоречивость своей позиции, ссылаясь на то, что «трудно определить понятие романтизм в его музыкальном значении».

Сходное затруднение испытывает и французский композитор Поль Дюка. «Уже в литературе, — пишет он, — трудно с полной уверенностью обозначить,

<sup>1</sup> См.: Шимановский К. Избранные статьи и письма. Л., 1963. Отсылка читателя к указанному сборнику, отметим, что там же помещен перевод статьи «О романтизме, в музыке», в которой Шимановский развивает и отстаивает свою точку зрения.

<sup>2</sup> Шимановский К. Избранные статьи и письма, с. 58.

<sup>3</sup> „Музыка“, 1928, N 7/9, s. 113.

<sup>4</sup> Ibid., s. 125.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Ступель А. Морис Равель. Л., 1968, с. 54.



где кончается классицизм и где начинается романтизм. В музыке главным творческим принципом является лиризм, независимо от того, в какой степени и в какой форме он выступает. Бах — лирик в такой же самой степени, как и Вагнер, несмотря на то, что первого мы нарекли „классиком“, а другого считаем гениальным романтиком.»<sup>1</sup>

Нельзя не почувствовать здесь всю относительность и зыбкость понятий и определений, которыми оперируют композиторы, в особенности, если сопоставить ответы этих и других композиторов с собственной творческой практикой.

Намеченное в анкете Казеллы разделение проблемы романтизма на две части (романтизм как явление историческое, а с другой стороны, как некая «вневременная» тенденция в искусстве и — шире — человеческой культуре) получило четкую формулировку в ответе французского композитора А. Русселя. «„Исторический романтизм“, — заключал свои размышления Руссель, — сыграл свою роль и, убитый Дебюсси и Стравинским, исчез. Но „дух романтики“ вечен.»

Взгляд на романтизм как на постоянную тенденцию художественного творчества разделялся многими выдающимися композиторами разных направлений: А. Онеггером, Дж. Энеску, А. Гречаниновым, А. Глазуновым, Н. Мясковским, И. Суком и другими представителями музыкальных школ.

Соотечественник и старший современник А. Онеггера Венсан д'Энди полагал, что «дух романтизма» может иметь влияние исключительно на стиль какой-либо эпохи. В то же время, по его словам, «романтический стиль может быть и далее применен в современных произведениях, не умаляя и не прибавляя их ценности. Что же до романтизма будущего, то вопрос этот беспредметен, так как нельзя представить себе перемену эпохи без перемены стиля»<sup>2</sup>.

Чрезвычайно симптоматичны для атмосферы 20-х и 30-х годов высказывания, переносящие проблему в плоскость сугубо общественную. Польский композитор К. Ратгауз, автор симфонических и камерных произведений, опер и балетов, писал: «Есть решительная разница в понятиях романтики вчерашней и „новой“, сегодняшней; их можно определить в нескольких словах: там — „я“, здесь — „мы“. Там буйный культ индивидуализма, здесь коллектив, коллективное „я“. В наше время общественное звучание приобретает только такое произведение искусства, которое касается какой-либо общественной проблемы»<sup>3</sup>.

В словах английского композитора Р. Баутона, также автора симфонической, камерной и театральной музыки, звучали уже призывы подлинно революционные: «Думаю, что социалистические и республиканские убеждения являются убеждениями всей мыслящей молодежи. Я писал оркестровые произведения, хоры, песни, и все они были эмоционально связаны с моими убеждениями; некоторые мои сочинения написаны на тексты с явно социалистическими тенденциями, поэтому их исполнение наталкивалось на препятствия...»

Я чувствую в себе только такую музыку, которая может в какой-то мере способствовать коммунистическому идеалу, являющемуся, по моему мнению, единственной конструктивной реальностью современного мира»<sup>4</sup>.

Таковы некоторые основные положения своеобразной дискуссии, развернувшейся в ответ на анкету польского журнала. Было бы напрасно искать в высказываниях композиторов научно обоснованное определение романтизма и детально аргументированное отношение к нему. В приведенных ответах отражено не столько осознание этого понятия, сколько ощущение его. Но именно это и представляет в данном случае особый интерес. Проблема романтизма стала своего рода лакмусовой бумажкой, выявляющей идейно-эстетические устремления композитора и основы его творческой практики,

<sup>1</sup> „Музыка“, 1928, N 7/9, s. 105.

<sup>2</sup> Ibid., s. 110.

<sup>3</sup> Ibid., s. 96.

<sup>4</sup> Ibid., s. 111.

а иногда и глубокие противоречия между тем и другим. Сложная картина музыкальной жизни 20-х годов получает в материалах анкеты яркое и, порой, неожиданное освещение. И думается, что интересный опыт польской «Музыки» заслуживает не только изучения, но и дальнейшего продолжения и развития в новых, современных условиях.

Ответы на анкету были опубликованы в журнале «Музыка» в порядке их поступления в редакцию. В той же последовательности располагаются те из них, которые ниже предлагаются вниманию читателя.

Николай Мясковский: Вы спрашиваете меня, уважаемый редактор, что мне дал романтизм. Но какой? Литературный? Музыкальный?

Мои детские и юношеские годы — период, когда впечатления с особой остротой западают в душу, — я провел в Петербурге. Поэтому могу ответить: я вырос на соках романтизма, того романтизма, что связан у нас с именами Мендельсона, Вебера, Шумана (оказавшего на меня особо сильное влияние), Шопена, Листа, Вагнера и отвечающего творчеству этих композиторов русского романтизма и так называемой русской школы, вместе с Чайковским, разумеется.

От первой песни и до последней (десятой) симфонии я — решительный романтик, в обычном, обиходном значении этого слова. Однако с полной искренностью я должен признаться, что для меня лично понятие «романтик» в известной степени только лишь название. Когда речь идет о вершинах музыкального творчества, полностью стираются всякие классификации и теоретические разграничения; говоря о великих гениях искусства звуков, о творцах, которые оказали превалирующее влияние на развитие моего творчества, я не в состоянии поделить их на «классиков», «романтиков» и т. д. В их художественном мировоззрении и в отношении к проблемам техники я вижу некоторые противоречия, но убежден, что в историческом плане это не имеет существенного значения.

Джордже Энеску: Романтизм будет жить до тех пор, пока в душе человека существует воображение и тоска по идеалу. Несомненно, что формы проявления романтизма должны изменяться, что в каждой эпохе и в каждой общественной среде романтизм вынужден приспосабливаться к существующим психологическим и идейным установкам. Но он живет и будет жить всегда, так как отвечает потребности, лежащей глубоко в природе человека. Поэтому мне представляются детским легкомыслием отрицание романтизма и мятеж против его идеала.

Лично я преклоняюсь перед романтизмом в сфере идеала, перед классицизмом — в сфере музыкальной формы. Считаю, однако, необходимым постоянное обогащение звуковой палитры новейшими средствами техники.

Джан Франческо Малипьеро: Романтизм является замкнутой эпохой в развитии музыки. У этой эпохи уже нет тайн, которых мы еще не выяснили, нет проблем, которых мы до конца не исследовали. Романтизмом «заполнены» целые тонны бумаги, посвященные изысканиям о сущности этого направления и его «апостолах». Жизнь и произведения композиторов-романтиков мы знаем уже наизусть, и как часто мы бываем пресыщены их музыкой.

Еще одно замечание: не приходит ли Вам мысль, что жизнью романтиков мы интересуемся больше, чем их произведениями, и что их биографии мы знаем лучше, чем их музыку?

Музыкальная техника романтизма несложна: это культ каданса в широчайших границах диатонизма. Сущность направления не так легко исчерпать



в научной формуле. Каждому оно может казаться чем-то иным. Мне же особенным символом романтизма видится лунный свет; часто, однако, нельзя сказать с уверенностью — нарисована луна, или похожа на сальную свечку, перед которой ловко помещен бумажный экран.

Александр Глазунов: Романтизмом проникнуты все ранние воспоминания моей юности. Мне было всего двенадцать лет, когда у меня родилась мысль написать оперу на сюжет пушкинского «Скупого рыцаря». Сегодня я вспоминаю об этом с некоторым снисхождением. Однако же ни на секунду не сомневаюсь в том, что эта мысль, смелая до безумия, могла родиться в голове двенадцатилетнего ребенка, не обладающего почти никакими музыкальными знаниями, только под влиянием романтизма. Романтические идеалы до сих пор живут в моей душе. Я вспоминаю, с каким глубоким интересом я посещал в 1879 году с родителями различные уголки Германии, хранившие старые воспоминания средневековья. Эти впечатления остались в моей памяти до сегодняшнего дня. Они не могли не отразиться на моей музыке, которая очень часто приближена к сфере романтических идеалов.

Я не хотел бы вдаваться здесь в самоанализ моих произведений, однако мне кажется бесспорным тот факт, что целый ряд моих произведений должен восприниматься слушателем как гимн романтизму. Достаточно назвать несколько произведений (из ста моих сочинений), изданных фирмой «М. Беляев» в Лейпциге: «Романтическое интермеццо», сюита «Из средних веков», балет «Раймонда». Вот данные, которые характеризуют мое отношение к романтизму. Я впервые говорю об этом на страницах прессы, так как до сих пор по существу не интересовался этим вопросом. Тем не менее представляется, что этих данных будет достаточно для принципиального представления моей точки зрения.

Морис Равель: Трудно определить понятие романтизм в его музыкальном значении. Для меня оно означает преобладание чувствительности в музыке. Эдгар По говорил, что искусство должно держаться середины между чувствительностью и интеллектуализмом». Думаю, что в этом заключается идеал нашей эпохи, которая, по-моему, стремится к подобному равновесию. В общем влияние романтизма следует признать опасным. В современной французской музыке это влияние почти отсутствует, поскольку ее характеризует поворот к классицизму. Музыкальная культура, в наибольшей степени проникнутая влиянием романтизма, постигла, какую опасность представляет чрезмерная чувствительность, и целое поколение молодых немецких композиторов (Хиндемит и другие) борется с этим влиянием. То же самое наблюдается в большей или меньшей степени и в других странах, из чего следует заключить, что наша эпоха не испытывает влияния романтизма. Лично я пользовался средствами романтическими, как, впрочем, и классическими. Это не означает, будто я был романтиком или классиком. Как говорил Вольтер, «мало украсть, надо и убить».

Вы спрашиваете, что я думаю о романтических влияниях в будущем. Никогда не забавляюсь пророчествами. Никто не может сказать, до чего дойдет музыка, даже на завтрашний день.

Альбер Руссель: Романтизм в музыке можно понимать по-разному, поскольку не существует точного определения этого понятия. Мне кажется, что музыкальный романтизм следует понимать двояко: во-первых, как музыкальное движение, возникшее под влиянием романтического течения, проявившегося во всех искусствах во второй половине XIX века (наиболее типичные представители этого «исторического романтизма» — Шуберт, Вебер,

Вагнер, Лист<sup>1</sup>); во-вторых, как «дух романтики». Под последним нужно понимать описание крайне преувеличенных, экзальтированных, подчас даже весьма откровенных личных переживаний. Это не означает, что любая музыка, отражающая личные переживания, является романтической (в таком случае следовало бы считать романтиком Дебюсси!). Однако можно быть субъективным по-разному: отстаивать свое «я» (романтизм) или представлять только свою точку зрения на то, что описывается (здесь как раз и надо назвать Дебюсси, чья музыка, будучи «личной», в то же время лишена откровенности).

«Исторический романтизм» сыграл свою роль и, убитый Дебюсси и Стравинским, исчез. Но «дух романтики» вечен. И в наше время можно найти произведения в романтическом духе, например Псалом, «Антоний и Клеопатра», «Саламбо» Флорана Шмитта, а также «Хоэфоры» Д. Мийо.

Мои первые сочинения — «Заклинания», «Поэма леса» — можно считать проявлениями романтического духа. В «Заклинаниях» есть склонность к экзальтации, «Поэма» рисует впечатления автора в лесу. Последние мои произведения (Сюита и Концерт) несколько не романтичны. Это музыка без описания впечатлений или пейзажа; сочиняя самое последнее из законченных мною произведений (Псалом для хора и оркестра), я вдохновлялся лишь текстом; в общем, он не имеет характера романтического псалма. Не исключена возможность воскрешения исторического романтизма, поскольку эволюция музыки, как и других искусств, идет путем крутых поворотов. Но в наше время ничто еще не предвещает такого поворота.

Артюр Онеггер: Романтизм есть в любой музыке. Нет слушателей, которые понимали бы музыку только как архитектуру; у слушателей, скорее всего, установка романтическая, с явлениями музыкальными у них связаны те или иные чувства или зрительные впечатления. Ныне романтизм считают склонностью к преувеличенности выражения и тем самым склонностью отрицательной. Но есть два романтизма: с одной стороны, романтизм «извлеченный» (интеллектуально претворенный), в духе Берлиоза, с другой стороны, романтизм чувств (например, Форе), утонченный и деликатный.

В наше время субъективизм — грех. Однако люди не дают себе отчета в том, что иногда и Бах бывал весьма субъективным, моментами даже романтическим, например в прелюдиях. Прошу обратить внимание на его прелюдии и фантазии, имеющие характер романтических симфонических поэм, или хоралы, где столь важную роль играет живописность.

Характерной чертой современной музыки является так называемый поворот к Баху. Но это — поворот не к подлинному духу Баха, а лишь к некоторым сухим формулам его письма. Люди любят обращаться к так называемым «объективным» композиторам, и такое обращение маскирует трудность или невозможность выразить свое лицо. Это — период слабости, период копирования формул Баха, Гайдна, Скарлатти, даже Гуно. Романтизм считается теперь делом губительным, от него требуют любой ценой спасаться.

Что касается меня, то я обращаюсь прежде всего к явлениям музыкальным — к архитектуре во времени. Моим романтизмом является то, что дает мне источник вдохновения (Пасифик, Песнь радости, Гораций-победитель). Цитирование названий — сам по себе факт романтический. Но это еще не означает, что моя музыка — романтическая. Большой частью слушатели не понимают музыкальной стороны произведения, которую они весьма охотно критикуют и расценивают сообразно названию. «Царь Давид» — произведение сценическое, музыка его — декоративная, тесно связанная со сценическим действием.

Эпохи в музыке чередуются по «закону» реакции. После реакции антивагнеровской (Дебюсси) наступила реакция против импрессионизма

<sup>1</sup> Здесь у автора анкеты явный недосмотр: названы далеко не все виднейшие представители романтизма и отнесены они ко второй половине века ошибочно (Шуберт, Вебер). (Примеч. наше. — И. Р.)



(«Весна священная», Шёнберг), эпоха крайней левизны, даже анархии, где все было дозволено. В качестве реакции против анархии наступил поворот вправо, к классицизму, к порядку (Стравинский, выступающий против своих предшествующих сочинений в Серенаде и фортепианной Сонате). Этот нынешний поворот к «объективизму» и к искусству депозитизированному дал пока что чрезвычайно слабые произведения. Чувствую, что так не может долго продолжаться. «Реакция» приближается. По-моему, она снова будет антиклассической и антиобъективной, она будет романтической!!

Очевидно, «романтизм» этой будущей эпохи будет сильно отличаться от романтизма Берлиоза или Вагнера...

Йозеф Сук: Анализируя источники своих вдохновений, я прихожу к выводу, что их можно разделить на две категории. В большинстве случаев мои сочинения возникали на почве какого-либо глубокого волнения чувств. В традициях чешской музыки — поиски путей к воплощению наиболее возвышенных чувств и стремлений народа. Если термин «романтизм» принимать в том значении, какое чаще всего с ним связывается, то вся наша музыка, от патристических монументов Сметаны до нашего времени, сплошь романтична. Она всегда останется в основе такой же, потому что романтизм будет жить постоянно. Чтобы его уничтожить, нужно сначала уничтожить любовь и глубочайшие чувства человека. Несмотря на различия человеческой психики в разные исторические эпохи, романтизм всегда жил полной жизнью: мы слышим его чудесные отголоски в «Страстях по Матфею» (например, в соло для альты «О, Голгофа!»), в произведениях Генделя, Моцарта (например, в Квинтете соль минор).

Но есть еще другой источник музыкального вдохновения. Очень часто в сознании композитора возникает определенный мелодический рисунок, или характерная ритмическая фигура, или, наконец, какой-либо динамический контур. Из этих мелких атомов крупных произведений часто образуются великолепнейшие композиции. Они рождаются из чисто музыкальных вдохновений, но потом насыщаются флюидами чувств их творца, становясь отражением его индивидуальности.

Я вынужден был затронуть эти вопросы, по существу, принадлежащие к замкнутому кругу чисто личных, чтобы объяснить, почему ответ на анкету «Музыки» представляет для меня известные трудности. У меня есть сочинения с чертами романтическими, но нет недостатка и в таких, которые возникли путем абстрактного развития тематических мыслей, родившихся в моем воображении. Одни соседствуют с другими, часто они сочиняются в одно и то же время.

В качестве музыки по существу романтической выступают «Азраил» (Симфония смерти) и Симфоническая поэма «Созревание». Примером сочинений, отражающих классические принципы, являются мои камерные вещи, например Второй струнный квартет.

Александр Гречанинов: Пока существуют на земле любовь и страдание, в музыке будет жить романтизм. Музыка сегодняшнего дня переживает критический период. Сегодня композиторы избегают стиля, который можно было бы назвать термином *espressivo passionato* и т. д. Но на сегодняшнего слушателя, как всегда, так и теперь, может воздействовать именно и только такая «экспрессивная» музыка. Я не согласен с теми, кто сторонится новых лозунгов и форм в искусстве. Однако я утверждаю, что развитие должно идти путем эволюции, а не путем революционных поворотов. Если Андре Шенье советовал поэту: «*Sur des pensées nouvelles faisons des vers antiques*»<sup>1</sup>, то я готов идти еще дальше и создать даже «*vers*

<sup>1</sup> Новые мысли — старыми словами (фр.)

*poiveaux*»<sup>1</sup>. Однако не следует забывать, что Бетховен, например, создавая новые формы, совершенно не помышлял о том, чтобы рушить старые и вводить незнакомые понятия. Да здравствует прогресс! Но не за счет разрушения и отрицания того, что многим из нас близко и дорого...

Поэтому не будем бояться возвращения к старым, испытанным формам, таким, как романтизм. Я припоминаю, как однажды, представляя Корсакову на уроке композиции новую работу, я высказал опасение, не будет ли она похожа на одно сочинение Бородина. «Не огорчайтесь, если Ваша музыка будет на что-то похожа; было бы гораздо хуже, если бы она вообще ни на что не была похожа...».

Мануэль де Фалья: Милостивый государь! Извините меня за допущенную задержку в представлении ответа на анкету «Музыки». Прошу верить, что всем сердцем я хотел бы принять в ней участие. Этим объясняется и то, что я пишу Вам по данному вопросу сегодня, хотя и убежден, что мой голос не будет присоединен к голосам, дошедшим к редакции в назначенное Вами время.

Как велико содержание слова «романтизм!». Целые миры противоречивых чувств и понятий, множество проблем художественной формы. Наше поколение хорошо знает эпоху романтизма: слишком недавно разыгралась в исторической перспективе эта великая эпопея, слишком прочные узы связывают с нашим временем дела и переживания той эпохи, чтобы мы могли их забыть. Но мы не только восхищаемся заслугами деятелей того времени, не только охотно углубляемся в их творения, мы смотрим на многие вопросы, связанные с романтическим стилем, с большой долей критицизма, не позволяющей пройти мимо важных недостатков романтического течения.

Как мне кажется, влияние романтизма на испанскую школу чаще всего трактуется несколько преувеличенно. В сущности, романтизм — подлинное, мощное напряжение чувств — не следует отождествлять с импровизационным произволом формы, которая шла нетвердыми путями в эпоху музыкального романтизма.

Что касается меня лично, то мне кажется, что только в моих симфонических «впечатлениях» «Ночи в садах Испании» и в некоторых сценических произведениях можно найти определенные отголоски романтизма. Последние мои произведения (например, Концерт для чембало) свободны от романтических влияний и приближаются, скорее, к музыке предклассической.

<sup>1</sup> Новые слова (фр.)



## СОДЕРЖАНИЕ

От издательства . . . . .	3
I. ПРОБЛЕМЫ МЕЛОДИКИ	
В. Медушевский. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке . . . . .	5
Т. Бершадская. Функции мелодических связей в современной музыке . . . . .	16
В. Холопова. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века . . . . .	23
Е. Ручьевская. Мелодия сквозь призму жанра . . . . .	35
В. Цытович. Размышления о роли мелодии в современной музыке . . . . .	54
К. Мейер. О мелодии . . . . .	61
Л. Алексеева. Об оценке песенной мелодии . . . . .	65
II. МЕЛОДИКА И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ	
В. Гурков. О «ладово-мелодическом» направлении в музыке XIX века . . . . .	78
Р. Лаул. Изменение логической функции мотива в процессе формообразования . . . . .	100
В. Баркаускас. О потенциальных возможностях мелодико-тематического материала . . . . .	118
О. Коловский. О мелодической сущности хорового многоголосия М. Глинки . . . . .	124
Е. Серкова. О мелодической основе фортепианной фактуры С. Рахманинова . . . . .	140
Г. Белов. Идеино-стилистическое становление вокальной лирики В. Салманова . . . . .	153
А. Шнитке. Песни А. Петрова 60-х годов . . . . .	169
III. ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ	
И. Земцовский. Б. В. Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки . . . . .	184
Л. Масленкова. Б. Л. Яворский о воспитании слуха . . . . .	198
И. Райскин. Артистический восторг и исследовательская глубина (Н. Мяковский о П. Чайковском-симфонисте) . . . . .	207
О. Коловский. Книга о русской музыке (Критический очерк) . . . . .	216
IV. МАТЕРИАЛЫ И ПУБЛИКАЦИИ	
И. Петровская. Об изучении русской музыкальной культуры второй половины XVII — первой четверти XVIII века . . . . .	232
А. Корещенко. Критические статьи . . . . .	242
Романтизм в музыке (ответы на анкету польского журнала) . . . . .	262

## КРИТИКА И МУЗЫКОЗНАНИЕ

Сборник статей

Выпуск 2

Научный редактор В. В. Рубцова

Редактор В. Г. Лукьянов  
Художник Б. Н. Осенчаков  
Худож. редактор Р. С. Волховер  
Техн. редактор О. Е. Ларионова  
Корректоры М. С. Зимина, Н. Е. Киселева

ИБ. № 2790

Сдано в набор 25.01.80. Подписано к печати 07.04.80. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 17 (17). Уч.-изд. л. 18,82. Тираж 8385 экз. Изд. № 2093. Заказ № 203. Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение  
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14



К82 6 **Критика и музыковедение: Сб. статей и материалов.**—  
вып. 2/Сост. О. Коловский.— Л.: Музыка, 1980.— 272 с.  
ИСБН

Первый и второй разделы сборника посвящены актуальной проблематике — роли мелодического начала в современной музыке, содержат статьи В. Медушевского, В. Холоповой, Е. Ручьевской, Т. Бершадской, композиторов В. Цытовича, Г. Белова и др. В третий раздел включены статьи по истории советского музыковедения (анализируются взгляды Б. Асафьева, Б. Яворского, Н. Мясковского, А. Дмитриева). В четвертом разделе публикуются статьи видного русского композитора и критика А. Корещенко, высказывания современных композиторов о романтизме; приводятся новые данные о русской музыкальной культуре второй половины XVII — первой четверти XVIII века.

490500000  
90106-654  
К 026(01)-80 — 562-80

78.072



1 р. 50 к.