

II

ПРОСЫ

Н. ШАХНАЗАРОВА

**О НАЦИОНАЛЬНОМ
В МУЗЫКЕ**

Ташкент. Гос. муз. ин-т
им. С. Я. Маршала

Инв. №

ЭСТЕТИКИ

II

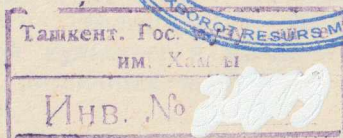
Ш-31

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ

Н. ШАХНАЗАРОВА

О НАЦИОНАЛЬНОМ
В МУЗЫКЕ

*Издание второе,
исправленное*



ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА

Москва 1968

Современная эпоха — одна из интереснейших в истории музыки. В привычную орбиту музыкального профессионального искусства втягиваются новые народы. И не только втягиваются, но и начинают оказывать все более активное, действенное влияние на ход его развития. Значительно расширяются представления о «культурном музыкальном мире»: народы, прежде третируемые как малоразвитые, дают такие образцы творчества, которые покоряют самых требовательных знатоков свежестью и новизной музыкального мышления, щедростью красок. И не удивительно, что именно в наше время — эпоху крушения колониализма, возрождения к независимой жизни стран Азии и Африки и в первую очередь успешного строительства ~~СССР~~ многонациональной культуры в ~~СССР~~ — вновь обостряется интерес к различным проблемам национальной специфики музыки.

Можно с уверенностью сказать, что никогда прежде — даже в эпоху романтизма, этого «ренессанса национального» в искусстве, — исследование проблемы национальной специфики музыки не имело такого жгу-

че актуального для творчества, такого сугубо практического значения.

Особенно актуально оно сейчас для советской музыки. Процесс становления советской музыки обладает специфическими чертами. При Советской власти впервые начинает широко звучать и привлекает общественный интерес музыкальное искусство народов, не только не имевших в прошлом профессиональной культуры¹, но даже не знавших иногда музыкальной нотации. Впервые изучение народных богатств, осознание их значения, бережное отношение к национальным традициям становится частью государственной политики в области культуры. Впервые сложнейший процесс создания профессионального музыкального искусства происходит в тесном взаимовлиянии самых различных культур — и не просто взаимовлиянии, обычном и в общем закономерном для истории музыки всех народов, а взаимовлиянии и художественном сотрудничестве народов, включенных в единый процесс социалистического строительства. Впервые, наконец, и это стоит специально подчеркнуть, приобщение национальных культур к музыкальному профессионализму происходит с невиданной ранее интенсивностью, в кратчайшие исторические сроки. Менее чем за полвека, например, сложились и прошли экзамен «на зрелость» композиторские школы в республиках Закавказья, созданы национальные оперы, симфонии, хоровые и камерные произведения в республиках Средней Азии. Опыт такого рода не имеет прецедента в истории.

¹ Автор, естественно, не имеет в виду таких развитых форм, издавна бытующих в республиках Советского Востока, как мугамы, которые справедливо именуются в литературе формами народно-профессиональными.

Однако столь интенсивный прогресс имеет и свою обратную сторону. Когда процесс музыкального развития, требующий постепенности и определенного времени для своего естественного движения, концентрируется в двух-трех десятилетиях, все связанные с ним проблемы неизбежно приобретают особую остроту. Можно довольно быстро обучить профессиональному мастерству одаренного музыканта. Но гораздо более трудный и длительный процесс — воспитание массового слушателя. Нужно время для того, чтобы шагнуть в своем слуховом развитии от одnogолосной песни к многоголосной опере, чтобы научиться воспринимать звучание хора и симфонического оркестра. И нужно еще большее время, еще более высокий уровень культуры, духовного самосознания, чтобы руководствоваться в своей оценке национальных богатств не критерием примитивного этнографизма (обязательное наличие фольклорных цитат, народных ладов, интонаций и попевок¹), а более глубоким и широким — учитывать особенности общего склада композиторского мышления, степень претворения и развития сложившихся традиций национальной художественной культуры. Отсюда все те же споры, обостренные отмеченными выше обстоятельствами, о национальном в музыке, о плодотворности взаимодействия искусства различных народов.

Настоящая брошюра, где обобщены и ранее высказанные соображения автора по данному вопросу, ставит своей целью теоретическое рассмотрение некоторых проблем, наиболее важных с его точки зрения для

¹ С этим особенно приходится сталкиваться на той стадии развития национальной музыки, когда от непосредственной и прямой этнографичности она переходит к более глубокому и опосредованному претворению фольклорных образцов.

практики советского многонационального творчества на современном этапе. Этим обусловлен и выбор проблематики и аспект ее рассмотрения.

I

Прежде чем перейти к анализу того, в чем и как проявляется национальное своеобразие музыки, следует сделать несколько предварительных замечаний.

Национальное своеобразие — объективная закономерность развития реалистического искусства в эпоху существования наций. Оно неизбежно вытекает из специфики художественного образа как конкретно-чувственной формы отражения действительности. Но категория эта исторически изменчивая, требующая поэтому всегда конкретного рассмотрения. Ибо, если внимательно отнестись к истории искусств, нетрудно убедиться, что на всем ее протяжении меняется и само понимание национального, и отношение к нему, и формы его проявления в произведениях художественного творчества. Из множества причин, влияющих на эти исторические трансформации, будут отмечены только две, взаимно связанные друг с другом. Одна из них обусловлена особенностями становления, формирования, условиями существования наций.

Нация складывается постепенно. Одни ее признаки кристаллизуются раньше, другие — позднее. В эпоху капитализма, например, наблюдается конечный результат процесса — нация как окончательно оформившееся целое. Но на разных ступенях этого процесса, который длится не одно столетие, отдельные признаки оказывают свое влияние на искусство. И можно отчетливо различить искусство разных народов даже в те далекие

времена, когда нации как социально-исторической категории еще не существовало. Сама проблема национального поэтому, применительно к искусству, осознавалась по-разному в различные исторические периоды. Так, в эпоху раннего средневековья вопрос о национальном своеобразии музыкальной культуры не возникал. Народное творчество, в котором в первую очередь и вырабатываются характерные нормы музыкального мышления, практически не оказывало влияния на профессиональную (церковную) музыку, хотя в той или иной форме начинало проникать в нее¹. Другой исторический этап в формировании наций, в развитии эстетических взглядов и самого художественного творчества — начало XIX века, рождение романтического искусства.

Культивирование национальных элементов, возрождение национальных традиций, любовное обращение к народным мелодиям, жанрам, обрядам и обычаям — сознательная установка романтической эстетики, в частности музыкальной. Свое продолжение она найдет в искусстве музыкального реализма, где эта традиция «национального колорита» получит «более земной» облик и более определенный социальный смысл (в творчестве, например, русских «кучкистов»).

Исторически менялись и формы, в которых национальное своеобразие находило свое выражение, хотя оно и оставалось относительно устойчивым в каких-то существенных чертах. В этом значительную роль игра-

¹ На своеобразии интонационного строя средневековой музыкальной культуры, несомненно, оказало влияние и господство латыни — языка, не только единого для всей цивилизованной Европы, но и мертвого, то есть не употребляемого в быту, а потому лишенного живой речевой интонации, — фактор весьма немаловажный для интонационного становления музыки.

ла вторая из двух причин — уровень развития (социально-экономический) самой нации, уровень развития ее самосознания, ее духовной культуры. Влияние этих факторов непосредственно отражается на состоянии профессионального музыкального творчества — на степени его технической оснащенности, органичности связей с мировой музыкальной цивилизацией, широте эстетических концепций, степени свободы во владении жанрами, знаменующими зрелость национальной музыки.

И наконец, историчность подхода имеет и еще более узкий и локальный аспект: необходимость учитывать особенности самой композиторской индивидуальности, направленности творчества, «слышания» музыки своего народа. Весь этот сложный комплекс не может не влиять на оценку национального своеобразия музыки. Поэтому критерии такой оценки и анализ национально-стилистических черт различны не только в разные эпохи и у разных народов (например, у Баха и Прокофьева), но и в разные эпохи у одного и того же народа (например, у Глинки и Прокофьева). Рассмотрев в первом разделе вопрос в его общетеоретической форме, автор в дальнейшем на конкретных примерах попытается проследить отмеченную историческую эволюцию.

Но это лишь одна сторона вопроса. Есть и другая, которую также невозможно игнорировать при исследовании национальной специфики музыки.

Национальное в жизни людей никогда не существует изолированно, само по себе, а всегда в тесном и сложном взаимодействии с политикой, идеологией, этикой, классовой структурой общества. В разные эпохи, в разных странах, и даже в одной и той же стране, но на разных ступенях исторического развития, идеологи-

ческая основа борьбы за национальную культуру могла быть различной. Однако историческая обусловленность и изменчивость понимания и выражения национального в музыке не означает отсутствия каких-то общих, более или менее устойчивых признаков, которые возможно исследовать и которые пока что дают достаточно веские основания для различения на протяжении веков тех или иных национальных культур. Из этого исходит автор настоящей работы.

И наконец, последнее. Говоря о национальной специфике искусства, в данном случае музыки, исследователь, естественно, стремится найти нечто особенное, присущее именно данной культуре, отличающее ее от других культур. Это представляется закономерным и плодотворным, ибо таким образом можно выяснить, какой оттенок вносит искусство того или иного народа в пеструю и многокрасочную картину общечеловеческой культуры.

Однако в историческом становлении и развитии искусства различных народов выявлялись черты не только их различия, но и общности, обусловленной, по крайней мере, двумя факторами. Во-первых, сходством социально-исторических и социально-экономических условий существования различных наций. Во-вторых, их постоянным взаимодействием и взаимовлиянием. Ибо человеческая культура в целом — это не простая механическая сумма отдельных, изолированно развивающихся культур, а сложное целое, находящееся в постоянном и многостороннем взаимодействии. Формы и степень взаимных влияний различны: зависят они во многом от исторически сложившихся форм общения тех или иных народов, от факторов социального и классового развития. Очевидно, такой общностью ряда культур и их взаимосвязанностью в процессе развития

объясняется явление зональности культур, когда в музыке довольно отчетливо можно выделить зоны, объединенные близостью, например, ладового мышления, эмоционального тонуса и т. п.

Так, например, многие восточные народы оказались практически выключенными из процесса подлинно взаимного обмена со странами Европы. Отсюда — общее для них культивирование специфических черт, откристаллизовавшихся на определенной исторической ступени развития их музыки. Но отсюда же — и ярко выраженный европоцентризм современной музыкальной цивилизации, ограниченность которого становится с годами все более очевидной.

В советском искусстве взаимовлияние национальных культур особенно очевидно. Наряду с исторически сложившейся общностью здесь возникают и новые формы единства идеологической, социально-экономической, политической жизни, которые оказывают заметное влияние на искусство.

*

Ответить на вопрос, в чем проявляется национальное своеобразие музыки, казалось бы, нетрудно¹.

Советская музыка национальна по форме — это определение общепринято, оно широко применяется в музыковедческих и эстетических работах. Действительно, ярче всего национальный облик произведения проявляется в элементах, которые в подавляющем большинстве составляют «строительный материал» формы.

¹ В настоящем разделе вопрос сознательно рассматривается в самом общем плане — без учета исторически меняющихся форм проявления национального.

Национальное в своей чувственной конкретности улавливается прежде всего через мелодико-интонационный строй, ладовое, метроритмическое и тембровое своеобразие¹. Эти элементы и привлекают внимание исследователя в первую очередь.

Однако понятие «национальная форма музыки» имеет под собой и более глубокий теоретический фундамент. Его источник — определение сущности советской культуры как социалистической по содержанию, национальной по форме. Отталкиваясь от этого, ход рассуждений идет дальше по схеме, достаточно убедительной на первый взгляд и трудно опровержимой. Искусство — часть культуры. Значит, и оно национально по форме. Музыка же — один из видов искусства. Следовательно, это теоретическое положение распространяется и на нее².

Но в процессе приведенного выше рассуждения были незаметно совершены два логических поворота, имеющих существенное значение: содержание культуры отождествилось с содержанием искусства, а сама формула стала рассматриваться как универсальная, а не в ее конкретном значении и в данном, конкретном понимании взаимоотношения содержания и формы. Ибо взаимоотношение содержания и формы предстает в приведенной выше формуле в одном совершенно определенном аспекте — как взаимоотношение идеи и действительности

¹ Часто среди этих элементов ошибочно называется мелодия, которая сама по себе уже представляет выражение эмоционального содержания в конкретной форме, а в одноголосной народной песне олицетворяет художественный образ.

² Автор особенно подробно останавливается на этом, так как понятие «национальная форма музыки» стало методологической основой анализа национального своеобразия музыки, не только советской.

(социалистической) и многочисленных форм ее проявления (национальных). В этом смысле, но только в этом, действительно, возможно применить ее к художественному творчеству, условно считая все то, что не относится в искусстве к идейному содержанию, формой проявления идей. К сожалению, на практике важный аспект — конкретный подход к взаимоотношениям категорий содержания и формы — часто упускается. При чисто же механическом переносе данного определения на искусство форма, широко в нем понята, сводится к чисто художественной, и что еще хуже — сама художественная форма при практическом анализе понимается как простая сумма элементов.

Но если даже принять полностью ту точку зрения, что музыка национальна только по форме, то возникает другой вопрос — откуда же появляются национальные выразительные средства, чем обусловлено их появление, если в самом содержании музыки, да и искусства вообще, нет ничего национального?

Чтобы разобраться во всех этих вопросах и более ясно представить нашу точку зрения, остановимся коротко на некоторых специфических особенностях музыки как вида искусства.

Известно, что музыкальное творчество отражает окружающий мир не в предметных формах. В отличие от живописи музыка не изображает пейзажа, но она выражает вызываемые им ощущения; музыка не рисует портрет человека, но она многогранно раскрывает его внутренний мир, передает самые тонкие изгибы душевных переживаний, процесс их развития¹. Именно выра-

¹ Музыка обладает и большими изобразительными возможностями, может передать, например, плеск воды, шум деревьев, шорох листьев, воспроизвести человеческие шаги. Но для сущности музыки как вида искусства они не являются определяющими.

зительность всегда была внутренне присущим музыке свойством. Поэтому она способна, не изображая предмета, с удивительной достоверностью и непосредственностью передать вызванное им переживание и в некоторых случаях создать представление о предмете. И именно это ее свойство дает основание относить музыку к так называемым выразительным искусствам.

Очень ясно эту особенность музыки можно проследить в народных песнях. В текстах старинных трудовых песен, например, часто рассказывается не только о процессе труда как таковом, но и о тех предметах, которые окружают крестьянина во время работы. Интересно, однако, что и в трудовых песнях создатель их больше озабочен не непосредственным изображением в музыке того, что он видит (хотя элементы звукоизображения там часто присутствуют), а выражением своих собственных настроений и чувств, вызванных природой, тяжелой работой. То же можно наблюдать и в других жанрах народных песен. Например, грузинская народная песня «Сачидао» получила свое название от популярной в Грузии формы народной борьбы. Вряд ли возможно изобразить саму картину борьбы в музыке, да и не нужно — это гораздо лучше сделает литература или живопись. Музыка же передает общую эмоциональную атмосферу — и она великолепно ощущается в радостно-оживленной народной мелодии.

В содержании музыки, как и любого другого вида искусства, различаются объект отражения (реальная действительность, в том числе — чувства, переживания), субъект (выражение личности художника), идея (отношение художника к изображаемому, оценка его). В конкретном музыкальном произведении различные стороны содержания находятся в неразрывном единстве. И если мы сейчас сознательно анатомируем живую

ткань музыкального целого, то только для ясности и удобства исследования.

Основное в содержании музыки — воплощение чувств, переживаний людей. Роль их настолько велика, что даже идея музыкального произведения выражается, как правило, через своего рода «драматургию чувств», как результат их развития. Не случайно обычно говорят об идейно-эмоциональном содержании музыки. Это не значит, что здесь не могут быть запечатлены картины окружающей жизни, но значение их и роль для выявления сущности музыки неизмеримо меньше. В конце концов, и «лицо» эпохи, ее своеобразие, ее типические черты познаются в музыке прежде всего через характер воплощенных в ней эмоций.

Национальная определенность может быть выражена во всех трех элементах содержания — правда, в разной степени и различно в тот или иной период исторического развития. Так, национальный характер запечатленных в музыке картин быта легко улавливается через используемые народные песни и пляски — происходит своего рода «конкретизация через жанр». Интересно, кстати, отметить, что жизнь народа, особенности его характера, истории, быта рождают иногда не только специфические темы, но и специфические жанры народного творчества. Например, песни «бездомных» (антуни) в армянском фольклоре вызваны к жизни трагическими особенностями развития дореволюционной Армении, так же как бурлацкие песни отразили некоторые своеобразные черты российского жизненного уклада.

Однако постепенно, по мере того как с развитием цивилизации, науки и техники условия жизни и труда становятся более интернациональными и нейтрализуется их локальное своеобразие, такая конкретизация

становится затруднительной. Она еще полностью сохраняется в произведениях на историческую тему, и гораздо менее ощутима в музыке, посвященной современности.

Еще более исторически изменчивым оказывается в этом смысле понятие идеи. На определенных этапах возникают такие повороты в судьбе и истории данного народа или группы народов, когда некоторые идеи, в сущности общечеловеческие, становятся для них сугубо национальными. Так, в свое время через всю музыку Шопена прошла идея освобождения Польши — не только основная, но и национальная для польских художников первой половины XIX века.

Сложнее обстоит дело с эмоциями, чувствами, переживаниями. С того времени, когда вообще можно говорить о национальных признаках музыки, они наиболее очевидно проявляются в том, что можно назвать эмоциональным содержанием музыки — то есть в строе и характере выраженных чувств. До тех пор и в той мере, в какой нация сохраняет свои отличительные признаки (иначе говоря, до тех пор, пока возможно отличать французов от немцев, англичан от русских), они отражаются и в музыкальном творчестве. В музыкальном искусстве национальное своеобразие проявляется не столько в том, как и какие эмоции выражает музыка (радость, горе, любовь и т. д.), сколько в том, каков характер этих эмоций (как переживаются эта любовь, радость, горе)¹. Для музыки это как означает отнюдь

¹ Очевидно, именно это имел в виду А. Хачатурян, утверждая, что национальное проявляется не в том, что выражает музыка, а в том, как она это делает (см. журнал «Советская музыка», 1952, № 5 или 1953, № 11). В одной из этих статей, перечисляя элементы, в которых выражается национальное своеобразие, композитор говорит также о «манере выражения данным народом своих

не просто форму выражения, а самый характер переживаний, то есть элемент содержания. Вот несколько примеров. Даже в момент самого напряженного и глубокого проявления чувств немецкие любовно-лирические песни не теряют известной сдержанности — в отличие от итальянских песен, страстно чувственных и открытых в своих проявлениях. И разве в этом не отразились по-своему особенности характера и мировосприятия двух различных народов, своеобразие строя их чувствований, составляющих неотъемлемую часть содержания искусства и в первую очередь музыки?

Плясовые мелодии выражают, как правило, веселье, удаль, лихость, молодечество или мягкую грацию, женственность, лиричность. Но богатство и разнообразие эмоционального выражения этих чувств безграничны. Рыцарственно-темпераментная лезгинка, зажигательный гопак, веселая, всегда с огоньком юмора бульба и страстная молдавеняска — все эти танцы легко отличимы друг от друга по характеру музыки.

В музыкальной практике фольклористов хорошо известны случаи, когда песни одного народа подвергаются интонационному, метроритмическому и другим изменениям в массовой практике другого народа. В нашей печати приводились характерные факты такого переинтонирования — например, «Катюши» Блантера азербайджанским гармонистом. Известны и другие любопытные примеры — специфическое переосмысление

эмоций (русский человек выражает в музыке чувство радости по-иному, чем грузин, француз выражает тоску по родному дому иначе, чем, скажем, негр)». «О творческой смелости и вдохновении». «Советская музыка», 1953, № 11, стр. 11.

«Камаринской» казахом-домбристом¹, грузинской лезгинки — белорусским гармонистом. Такие факты есть в слуховом опыте почти каждого музыканта.

Чисто внешние, на первый взгляд, изменения (иногда они диктуются особенностями ладовых структур данной культуры, ее метроритмики) на самом деле оказываются результатом известного переосмысления и эмоционального содержания песни, стремления «приблизить» его к строю чувствований данного народа. Одна из специфических особенностей музыкального искусства заключается в том, что достаточно даже незначительного изменения интонации, ритма, темпа, лада, даже тембра, чтобы мелодия стала иной по своему эмоциональному смыслу. И обусловлена эта особенность во многом интонационной природой музыки.

Хотя связь музыкального искусства (особенно его важнейшего компонента — мелодии) с интонационным строем речи, глубоко и сложно опосредованная, но тем не менее существующая, часто отмечается, она редко исследуется в конкретных проявлениях. И даже не всегда ясно осознается ее значение для решения ряда эстетических проблем. Утверждения вроде: «Музыка выражает невыразимое словами» или крылатые слова Гейне: «Где кончаются слова, там начинается музыка» — стали уже привычными. Но, очевидно, потому-то музыка и способна выразить «невыразимое», что в отличие от словесного языка она опирается не на понятийную конкретность слова, а на выразительную значимость речевой интонации, всегда придающей сказанному неповторимую эмоциональную окраску. Интонация —

¹ Последний пример приведен Б. Ерзаковичем в его брошюре «Творческие связи казахской и русской музыки». Казахское госуд. изд., Алма-Ата, 1962.



очень гибкий и очень чуткий выразитель не только эмоционального подтекста, но и темперамента, особенностей реакции — быстроты, активности, живости или вялости — говорящего¹.

Интонационный строй речи приобретает свою специфическую окраску — и смысловую и эмоциональную — в языке каждого народа. Одна и та же английская фраза звучит по-разному у англичанина и, скажем, у русского, никогда не слышавшего английской речи. Со своеобразной, непривычной нашему уху интонацией говорят по-русски иностранцы, недавно овладевшие языком, — интонационная выразительность, обязательно включающая и эмоциональный «тонус» произнесения некоторых фраз, очевидно естественная для их родного языка, не соответствует смыслу русских слов. Часто приходится сталкиваться и с тем, что, приехав за границу, не понимаешь первое время языка, который до того изучал по книгам: в живой речи «сбивает» интонация — специфическая и неповторимая у каждого народа.

Интересно с этой точки зрения внимательно всмотреться в некоторые иностранные фильмы, дублированные на русский язык. Выражение лица, манера двигаться и особенно жестикуляция иностранного актера часто диссонируют с характерной, «русской» интонацией дублера, как бы он ни старался по возможности точно передать интонационные «изгибы» фразы. Особенно ощутим этот разрыв в русском дубляже фильмов египетских, итальянских, французских, реже — чешских, польских, болгарских. Можно было бы, вероятно, про-

¹ В словесной речи настолько значительна роль интонации, что слово иногда может приобрести совсем иной смысл от одного только изменения интонации.

следить и известные интонационные «речевые» зоны, объединяющие языки, близкие по происхождению и звучанию.

В эмоциональном тоне речи, в ее интонационном строе сказываются особенности эмоционального мировосприятия человека, которое в эпоху существования наций всегда национально окрашено. Способностью музыки «извлекать» такую эмоционально насыщенную речевую интонацию и через сложную цепь опосредований, высокую обобщенность и концентрированную выразительность придавать ей специфически музыкальный смысл определяется во многом огромная степень обобщенности музыкального образа. В аспекте же рассматриваемой проблемы эта интонационность музыки помогает объяснить более непосредственную, чем в других искусствах, национальную определенность ее образов.

Естественно, что национальное своеобразие музыкального произведения ярче всего выявляется в его мелодике, ибо именно здесь интонационная природа музыки сказывается наиболее осязательно. Мелодию иногда неточно называют одним из элементов музыкально-выразительных средств. В действительности же, как отмечалось, мелодия — это основной компонент музыки, она сама по себе уже есть единство содержания и формы, целостное явление, единство различных элементов — метrorитмических, ладовых, динамических, тембровых, музыкально-высотных соотношений¹. В мелодии,

¹ «Мелодия, — пишет Л. Мазель, — представляет собой целостное явление, единство различных сторон. Для мелодии, как музыкальной мысли, имеют важное значение и музыкально-высотные соотношения, и ритм, и динамика, и тембр, и самый способ исполнения (например, легато или стаккато), а нередко также и подразумеваемые мелодией гармонические соотношения». См.: Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., Музгиз, 1960, стр. 30—31.

особенно в народных песнях и танцах, намечаются и некоторые принципы развития. Мелодия, как правило, подразумевает и гармоническое оформление. Поэтому точнее будет сказать, что особая роль мелодии для национального облика произведения определяется тем, что она уже представляет собой единство эмоционального содержания (всегда в той или иной мере выявляющего особенности национального мировосприятия) и специфических для его воплощения выразительных средств.

Все это особенно справедливо для народных мелодий, проходящих в буквальном смысле шлифовку столетий: создавая песни, передавая их от поколений к поколениям, народ отбирает и закрепляет наиболее характерное, наиболее ярко выражающее особенности его эстетического вкуса, мировосприятия, отбрасывает лишнее, случайное, наносное. В этом смысле народ, действительно, «все равно что золотоискатель»¹. Поэтому, когда подлинная народная мелодия попадает в профессиональное произведение, она придает ему неповторимый, своеобразный колорит. Так, мелодией армянской песни, использованной в качестве основной темы, во многом определяется обаяние хора девушек из второго акта оперы «Алмаст» Спендиарова. Мусоргский же просто вложил в уста одной из своих героинь народную песню «Исходила младшенька» (опера «Хованщина»), и образ Марфы приобрел еще более рельефную очерченность и эмоциональную наполненность.

Но мелодия, народная или оригинальная, сочиненная в духе народной (часто являющаяся только основной темой, а иногда и самой темой), отнюдь еще не

¹ М. И. Калинин. Об искусстве и литературе. М., ГИХЛ, 1957, стр. 155—156.

определяет собой национального облика произведения композитора — доказательства этого в изобилии представляет практика. Вопрос гораздо сложнее. Понятия образ и тема в музыке хотя и близки, но далеко не тождественны. Музыкальный образ многосоставен, сложен по фактуре, и противоречие хоть одного из элементов (например, гармонии) эмоциональному содержанию мелодии-темы сразу же меняет ее характер¹. Кроме того, образ развивается и формируется во времени, и в тех случаях, когда методы развития не вытекают из данной темы, являются внешними по отношению к ней, музыка теряет органичность и целостность.

Если существует противоречие между характером образного мышления художника и национальной темой, оно особенно ощутимо в обработках народных песен. Хрестоматийный пример в этом смысле — обработки Бетховеном русских народных песен. Мелодии, типично русские по складу, кажутся здесь облаченными в чужеземный «наряд» венского классицизма — строгую квадратность, характерную метроритмическую и ладовую организованность. И как выигрывают лядовские обработки, в которых чутко сохранена природа русской песенности, широта течения, переливы ладовых отклонений, свобода метрических делений, подголосочность. Бетховен сохраняет русскую тему, но русского образа при этом не возникает. Лядов же не только сохра-

¹ Выразительный пример того, как даже незначительное изменение в ритмической фигуре аккомпанемента влияет на характер образа, приводит Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры». Даже при незначительной небрежности пианиста — ритмически неточном исполнении аккомпанемента в траурном марше из *b*-mol'ной сонаты Шопена (превращение четырехдольного размера в трехдольный) — полностью теряется величая скорбность музыки. Она приобретает, пишет Нейгауз, характер «унылого вальса».

няет тему, но и создает целостный, очень органичный национальный образ.

С другой стороны, сплошь и рядом приходится сталкиваться с фактами, когда в произведении не цитируются народные мелодии, а оно тем не менее несколько не теряет в своей национальной определенности. Наиболее простой случай — создание собственных мелодий в народном духе, более или менее точно следующих нормам народного музицирования (типа песен Кер-оглы из третьего акта в одноименной опере У. Гаджибекова, арии Саро из «Ануш» А. Тиграняна, арии Киазо из «Даиси» З. Палиашвили). Гораздо более сложный — когда органическое ощущение и глубокое осознание закономерностей народной музыки и свободное претворение их в собственном творчестве на основе высокого профессионализма составляют основу музыкального языка композитора. Такие примеры в изобилии представляет и русская классика (хотя бы оперы Глинки), и советская музыка.

Если даже мелодия не имеет решающего значения для национального облика произведения, то его тем более не определяет ни один отдельный элемент музыкального мышления, взятый изолированно, сам по себе.

Лад — один из наиболее национально колоритных элементов. Настоящее своеобразие лада выявляется, однако, лишь тогда, когда он рассматривается не в статике, а в движении, когда учитывается не просто совокупность звукорядов, а система соотношений звуков, устоев и неустоев, особенности каденционных оборотов, опевания отдельных тонов и т. д. Для характеристики ладов с увеличенной секундой, например, важно не столько наличие самой увеличенной секунды (она встречается в ладовых системах армянской, азербайд-

жанской и украинской музыки), сколько ее местоположение в системе лада¹.

Национальный характер ладового мышления проявляется и в особенностях ладовых оборотов². Кстати, этот признак имеет громадное значение в музыке многих народов Востока, где специфические ладовые обороты закрепляются в народной музыкальной практике и как своего рода традиция передаются от поколения к поколению. Без знания таких законов построения ладовых каденций, например, нет, по существу, искусства мугамата.

Мелодия и лад неразрывны. Лад во многом определяет своеобразие мелодии — в такой степени, что может придать национальную характерность и мелодии, не включающей в себя специфических фольклорных оборотов. И может быть, известная «нейтральность» национального облика, которой для не очень чуткого уха отличаются произведения западноевропейской музыки (к примеру, французской, английской, немецкой), зависит и от «интернациональности» мажоро-минорной ладовой системы³ — в том ее виде, в котором она обычно используется в европейской профессиональной музыке (это особенно явно в музыке доромантического периода). И наоборот, яркая красочность, колоритность

¹ Может показаться, что здесь утверждается очевидная истина. К сожалению, это далеко не так. На практике, особенно в работах фольклористов, часто сталкиваешься с такой статичной трактовкой лада, спокойной констатацией самого факта характерности различных ладов для той или иной культуры, а не выявлением его живой динамики в национальной музыке.

² См. об этом у Л. Мазеля в упомянутой книге.

³ В действительности национальная характерность здесь проявляется не столько в чертах мелодики и ладовой структуры, сколько в особенностях художественного мышления композитора в целом (об этом см. ниже).

музыки народов Востока объясняется во многом пряностью, экзотичностью и новизной для европейского уха их ладового мышления.

От своеобразия лада во многом зависит и оригинальность гармонического языка. Во многом, но не во всем. Говорить о гармонии грузинской, французской, русской, туркменской, норвежской можно, очевидно, лишь в той мере, в какой в ней учитываются особенности ладового мышления, звучания народного инструментария (например, кварто-квинтовые гармонические созвучия, встречающиеся в музыке многих композиторов Востока и ассоциирующиеся со звучанием народных инструментов, и т. д.), в какой мере в ней находят выражение особенности художественного восприятия действительности композитором (изысканность и красочность гармонии, характерная для многих французских композиторов, своеобразная свежесть гармонического языка Грига и т. д.). Но гармония не может не следовать при этом законам акустики и слухового восприятия, требующим определенной организации взаимоотношения элементов. Поэтому спорить следовало бы не о приемлемости или неприемлемости отдельных аккордов для той или иной национальной культуры, а о том, каким образом может гармонический язык с максимальной чуткостью выразить своеобразие структуры лада.

Гармонический язык, как и другие музыкально-выразительные средства, отражает и особенности художественного мышления самого композитора, и его мироощущение. В национальной культуре иногда можно различать столько же индивидуальных гармонических «почерков», сколько существует там ярких творческих фигур. Справедливость этого подтверждена тщательным исследованием классической, в частности русской,

музыки. Но то же наблюдается в творчестве композиторов советских республик. Например, в армянской музыке есть скупые и выразительные гармонии комитасовских обработок, изысканный гармонический язык Романоса Меликяна (характерные «романосовские» секунды), прозрачность и живописность гармонической палитры Спендиарова, щедрость, роскошная красочность и острота гармоний Хачатуряна. Все они в той или иной степени связаны с национальным ладовым мышлением и в то же время не выходят за границы веками установившихся гармонических функциональных закономерностей.

В фольклоре складываются приемы обращения с темой, а иногда намечаются и принципы ее развития. Но здесь, как и в случае с ладовым мышлением, недостаточно только констатировать наличие каких-то определенных приемов. Ибо и импровизационность развития, и вариантность (именно вариантность, а не вариационность, которая хотя и выросла на основе народной вариантности, но является определенной структурной формой профессиональной музыки)¹, и многоголосие свойственны отнюдь не одной какой-нибудь музыкальной культуре. Так, импровизационность и вариантность — характерная черта вообще народной музыки. Секвенционное развитие очень специфично для многих народов Востока. Подголосочная полифония присуща не только русской, но, к примеру, и украинской музыке и т. д. Значит, задача исследователя национальных особенностей музыки того или иного народа сводится к анализу того, каково конкретное проявление, осмысле-

¹ Об отличии вариантности (или, как называет ее автор, куплетно-вариационной формы) народной музыки от собственно вариации см. в упомянутой книге Л. Мазеля, стр. 253.

ние данного приема в данной культуре. Это значит также, что сам по себе отдельно взятый признак — многоголосие, секвенционное развитие и т. д. — еще не есть признак национальный¹.

Еще один элемент музыкального языка, на который часто ссылаются, стремясь определить национальный характер музыки, — это метроритм. Но и здесь национально специфичен не какой-то определенный размер — $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$ и т. д. Можно назвать многие культуры, обращающиеся к неравнодольным размерам (русская, болгарская, армянская и т. д.). Можно назвать достаточно народов, в фольклоре которых широко бытует размер $\frac{6}{8}$ (в частности, в танцевальной музыке многих восточных народов). Есть, правда, известная специфика в том, как он преломляется в том или ином фольклоре. Например, для ритма азербайджанской и армянской танцевальной музыки (да и ряда народов Средней Азии) характерно дробление средней (второй) доли в размере $\frac{6}{8}$ и, наоборот, укрупнение пятой доли (четверть вместо восьмой) с перенесением ударения на нее. Можно было бы привести и другие аналогичные примеры. Но наиболее характерно, очевидно, все-таки не это, а само ощущение стихии ритма в музыке того или иного народа. Здесь опять-таки проявляются признаки, которые дают основание говорить о зональности культур. Так, при всей плавности и грациозности, женские танцы Закавказья отличаются от русских женских танцев, отмеченных не просто плавностью, но и

¹ К такому конкретному анализу особенностей гармонии, принципов развития и т. д. советских национальных культур музыковедение еще только приступает.

удивительной широтой «дыхания» и величавостью движения. Быстрые танцы, всегда зажигательные и темпераментные, у народов Востока привлекают особой огненностью и именно стихийностью, определяющей во многом богатство, разнообразие и прихотливость ритмического рисунка, а может быть, и определяемой ими. Конечно, такое понятие, как «ощущение стихии ритма», весьма уязвимо с точки зрения чисто научной. И тем не менее стихия эта достаточно ясно «слышна» в самой музыке.

И наконец, тембр, который также часто является фактором национальным. Тембры народных инструментов (тара, саза, дудука, балалайки и т. д.) сразу вносят неповторимую и очень своеобразную «окраску» в музыкальное произведение. А стремление имитировать звучание народных инструментов не только разнообразит тембровую палитру композитора (как, например, «волыночные» квинты у Шопена), но часто и обогащает наши представления о возможностях отдельных инструментов или ансамблей. Так, в миниатюре для виолончели соло «Чонгури» С. Цинцадзе имитирует звучание грузинского народного инструмента — знакомый тембр виолончели приобрел неожиданно новые краски. Еще более колоритных результатов он добивается в другой своей миниатюре уже для квартета — «Сачидао». Четыре струнных инструмента создают здесь полную иллюзию звучания народного духового ансамбля.

Выше был перечислен ряд компонентов музыки — мелодия, различные элементы музыкального языка, — на которые обычно ссылаются исследователи при определении национального своеобразия музыкального творчества. При этом была сделана попытка показать, что ни один из элементов, взятый изолированно

но, вне контекста, вне связи с другими элементами, — связи, обусловленной особенностями национального образного мышления, еще не определяет специфики национальной культуры.

Особо следует остановиться на значении формы-схемы, характерной именно для музыки. Имеются в виду такие структурно-композиционные схемы, как трехчастная, сонатная, рондо, вариации и т. д. Закономерности этих форм сложились постепенно в многовековой музыкальной практике самых различных народов. В основе своей они выражают — очень опосредованно, очень специфическими для музыки средствами — некоторые закономерности окружающей действительности (повторность, контрастность и конфликтность явлений, многообразие проявлений одной и той же сущности и т. д.). Вместе с тем некоторые особенности этих форм-схем вызваны к жизни спецификой музыки как временного искусства (трехчастность как общий принцип и репризность как его частное преломление; контрастность тем и эпизодов в сонатной и трехчастной форме «защищает» от монотонности и потому утомительности непрерывно звучащего однотипного материала и т. д.).

Именно потому, что эти закономерности объективно присущи музыкальному искусству, они не являются принадлежностью какой-либо одной национальной культуры. В то же время можно с полным правом утверждать, что есть свои особенности в том, как национальная профессиональная музыка преломляет, осмысливает сложившиеся структурные схемы. Можно говорить об особенностях сонатной формы у русских классиков в той мере, в какой своеобразие художественного мышления русского музыканта сказалось и в ее стилистических и в ее структурных особенностях. Эпический симфонизм Бородина, как и специфический

жанр симфонической картины (у Римского-Корсакова), — явления не только выросшие, но и давшие наиболее яркие образцы именно на русской национальной почве. И здесь также решающим оказывается эмоционально-образный строй, национальные особенности художественного мышления.

Наконец, интернациональный характер ряда элементов формы-схемы определяется и жанровыми особенностями, требованиями того или иного жанра, которые в свою очередь обусловлены функциональным его назначением. Формирование определенного типа отражения действительности являлось в то же время и работой определенных средств выражения. Такое понятие, например, как «маршевость мелодики», вошло в музыковедческую литературу не случайно: марш, рожденный массовым шествием, отличается подчеркнутой четкостью ритмического рисунка, рельефностью и энергичностью темы, четным, как правило, размером (под него удобнее шагать)¹. Специфический же танцевальный шаг вальса требует, наоборот, именно трехдольности, плавности и часто лиричности мелодики. И эти сложившиеся в мировой музыкальной практике законы жанра отразили в той или иной степени определенные объективные закономерности.

Из изложенного можно сделать по крайней мере два важных вывода. Национальное своеобразие музыки проявляется в элементах ее содержания, и прежде всего эмоционального строя, то есть, иначе говоря, в содержании не все интернационально. Национальное своеобразие элементов формы и формы-схемы можно определить только при анализе их конкретного

¹ Одно из редких исключений — трехдольная песня-марш А. Александрова «Священная война».

преломления в данной национальной культуре, ибо в форме не все национально¹. Национальна именно художественная форма произведения, которая понимается не как простая арифметическая сумма лада, метроритма, принципов развития и т. д., а как целостная и совершенно конкретная организация музыкально-выразительных средств, обусловленная особенностями идейно-эмоционального содержания образа. Только в такой организации средств, в развертывании этой формы как формы-процесса можно выявить своеобразие художественного мышления нации, и только при таком подходе наличие фольклорных цитат или народных интонаций перестает быть единственным критерием национального в музыке. Поэтому представляется более правильным и более точным говорить не о национальной форме музыки, а о национальном своеобразии, национальных особенностях. И еще раз следует подчеркнуть, что национальный облик музыкального произведения выявляется только в комплексе различных элементов.

*

Читателю, недостаточно знакомому с проблемами, возникающими в теории и практике музыкального искусства советских национальных республик, все предыдущие рассуждения могут показаться чистым теоретизированием. Какая разница, в конце концов, говорить ли о национальной форме или национальном своеобразии, выражается национальное в комплексе элементов или в одном элементе, в содержании или форме?

¹ Поэтому правильнее говорить об относительной устойчивости не формы, а ее элементов, ее закономерностей.

В действительности дело обстоит не так просто и не так безобидно. «У нас в Союзе композиторов, — говорил оратор на одном из творческих пленумов, — иногда спорят даже о том, является ли тот или иной такт достаточно национальным или нет». А национальное в данном контексте — значит, фольклорное. Следовательно, спор идет даже не о том, обязательно ли использование фольклорных элементов в каждом произведении, — это подразумевается само собой. Спорят, в сущности, о том, чтобы непосредственные фольклорные истоки ощущались в каждом такте музыки.

Конечно, приведенный пример — примитивизм, доведенный до абсурда. Но с более высокой его стадией — отождествлением фольклорного и национального, признанием отдельных элементов (лада, метроритма и т. д.) верной гарантией национальной определенности — приходится сталкиваться довольно часто, и не в теоретических диспутах, а в творческой практике, в конкретных оценках музыкальных произведений. В таких случаях за громкими словами «борьба за национальное, подлинно народное искусство» иногда скрывается недостаточность профессионализма, неумение (а часто и нежелание) выйти за границы узкофольклорного на широкую дорогу реалистического искусства, наконец, стремление (сознательное или бессознательное) не столько «аранжировать» — в глинкинском понимании этого слова — созданную народом музыку, сколько точно «скопировать» все ее сложившиеся нормы и особенности. Между двумя этими понятиями — огромная разница. «Аранжировать» в приведенном смысле — значит дать свободу своей творческой фантазии, проявить собственную волю художника, основываясь на глубоком знании народного творчества и освоении достижений мировой музыки. «Копировать» — значит пассивно сле-

довать сложившимся образцам, не развивая и не обогащая их, а иногда и просто скрывая за удачно найденной ладовой окраской, метроритмическим рисунком или колоритной мелодией в стиле народной свое творческое бессилие или бесцветность художественной индивидуальности. Поэтому вопрос понимания национального только как формы, а точнее ее отдельных элементов, или как содержания и комплекса особым образом организованных элементов — это и вопрос творческой активности композитора, определенного уровня его культуры. И если с такой точки зрения подойти ко всему, что говорилось до сих пор, то окажется, что теоретическое исследование проблемы национального — одна из практически важнейших задач советской многонациональной музыки.

II

Выше уже отмечалось влияние интонационного строя речи на национальное своеобразие мелодики. Единственный ли это фактор, определяющий национальную характерность музыки?

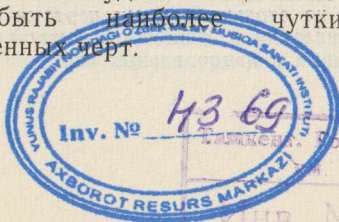
Отличия в музыке различных народов существовали с древнейших времен. Больше того. Образцы народного искусства рассматриваются и как памятники национального творчества. Именно к ним обращаются музыканты и исследователи в поисках чистоты национального стиля. Так, древнейший образец пахотной песни, так называемый Лорийский оровел¹, стал для классика армянской музыки Комитаса основой анали-

¹ Лори — местность в Армении.

за специфических черт формообразования и ладовых особенностей армянской музыки.

И сейчас, спустя столетия, несмотря на грандиозные перемены, происшедшие в жизни народов, нетрудно обнаружить в современном народном творчестве черты общности с древнейшими образцами, свидетельствующие об удивительной устойчивости некоторых элементов художественного мышления. Очевидно, причину этой устойчивости надо искать уже за пределами искусства — в тех признаках нации, которые обуславливают своеобразие художественного мышления, и прежде всего в ее психическом складе.

Однако согласно марксистскому учению, нации появляются лишь в эпоху капитализма, когда окончательно формируются все национальные признаки и, главное, возникает общность экономики, цементирующая нацию в единую социально-историческую категорию. Но можно ли тогда говорить о существовании памятников национального искусства до возникновения наций? Ясно присутствующее здесь противоречие снимается, если рассматривать становление нации как длительный исторический процесс, если иметь в виду постепенность возникновения и кристаллизации ее признаков. Это относится, в частности, к психическому складу, который формировался с древнейших времен, исподволь, в процессе борьбы за существование — с природой, врагами, в процессе общественного труда, развития определенного жизненного уклада. В данной работе психический склад понимается как особенности мировосприятия нации, ее эмоциональной реакции на окружающий мир. И если так его понимать, то музыка как будто специально создана для того, чтобы быть наиболее чутким выразителем его существенных черт.



Своеобразие психического склада трудно определить словами. При попытке сделать это неизбежно оказывается, что представители разных народов имеют общие черты¹. И здесь также решающими являются не сами по себе отдельные черты (жизнерадостность, суровость, темпераментность, сдержанность), а характер их проявления. И здесь своеобразие раскрывается не перечнем черт, а их сочетанием. Именно в искусстве, отражающем характер человека, особенности его жизни, мировосприятия в конкретно-чувственной форме, наиболее ярко, концентрированно, а потому и доступно для словесной характеристики выражается психический склад нации.

Возникает своеобразный замкнутый круг: психический склад, наиболее очевидно проявляющийся в искусстве вообще, в музыке в частности (имеется в виду прежде всего ее эмоционально-образный строй), и влияющий на него, вместе с тем сам может быть уловлен лишь в той мере, в какой он выражается в особенностях художественного творчества. И пока, на данной стадии развития психологии, когда психический склад нации все еще остается феноменом таинственным и для научного определения неуловимым, приходится, к сожалению, этим довольствоваться.

Относительная устойчивость отдельных, наиболее существенных черт в художественном мышлении нации, в характере ее художественного мировосприятия во многом обусловлена относительной устойчивостью черт

¹ Здесь играет роль ряд факторов: и то, что сходные условия существования рожают сходные черты характера, и то, что народы отличаются друг от друга не столько самими чертами характера, сколько формой их проявления и, наконец, сложной диалектической взаимосвязью классовых и национальных черт.

психического склада. Очевидно, не случайно Франция стала родиной импрессионизма не только в живописи, но и в музыке: изысканность, тонкий вкус и превосходное ощущение звуковых красок — одни из наиболее характерных примет французской музыки на протяжении веков.

Национальные особенности психического склада довольно отчетливо сказываются и в немецкой музыке. Конечно, немецкое музыкальное искусство очень многообразно, творческому почерку каждого из крупнейших немецких композиторов присущи индивидуальные черты, определяющиеся и его личными качествами, склонностями, воспитанием и т. д. И все же, пожалуй, не будет большой натяжкой утверждение, что в немецком музыкальном искусстве ярко проявляется свойственная немецкой нации склонность к абстрактному мышлению. Германия дала миру величайших мыслителей и мастеров музыкальной логики от Баха до Вагнера. Немецких музыкантов особенно волнуют вопросы сущности бытия и возможности познания ее человеком. Это же во многом характерно и для немецкой литературы и поэзии. В русской же музыке, в ее образно-эмоциональной сфере явно различаются две тенденции — к эпически величавой картинности и глубоко драматическому и, если можно так выразиться, социальному психологизму¹.

Исторические формы проявления этих особенностей претерпели значительные изменения. Философичность Баха и философичность Бетховена, а тем более Вагнера — вещи во многом различные, а если брать крайние

¹ Острая социальная направленность, мучительные поиски «правды жизни», «правды и красоты души» — лейтмотив русской классики, живописи, литературы XIX века.

полюсы (Бах — Вагнер), то и противоположные друг другу. Различны изысканность Куперена и изысканность Дебюсси. Но в том и другом случае сохраняются какие-то общие черты, дающие основание сразу же причислить Вагнера к немецкой музыке, а Дебюсси — к французской.

Конечно, в искусстве каждого из этих народов можно найти массу других явлений, которые определяют иные направления и не укладываются в намеченные выше характеристики или не исчерпываются ими, — Скрябин в России, Шуберт и Шуман в Германии, Бизе во Франции и т. д. Но ведь никто и не собирается «втиснуть» огромное и многообразное искусство этих народов в прокрустово ложе двух-трех определений. Здесь отмечены лишь те особенности, которые автору представляются наиболее типичными, — в частности и потому, что они оказываются относительно устойчивыми, несмотря на все исторические трансформации.

Устойчивость черт психического склада, как уже отмечалось, отнюдь не абсолютна. В процессе исторического развития, взаимодействия наций, изменения условий экономической жизни меняется и облик наций, их психический склад. Особенно заметен этот процесс в социалистических нациях, где на смену национальной обособленности приходит экономическая, социальная и идеологическая общность, и именно она-то и является определяющей. Тем не менее у нас еще сохраняются, в большей или меньшей степени, черты своеобразия психического склада, которые, влияя на искусство, во многом дают основание для отличия, например, узбекского социалистического искусства от русского социалистического искусства и т. д. Знаменательно, что наибольшую устойчивость традиций сохраняют те народы, которые обладают более древней историей и культурой.

В антагонистическом классовом обществе психический склад нации во многом определяется и классовой структурой этого общества — на формировании психики человека властно сказывается его принадлежность к определенному классу. Классовая общность приводит к тому, что представители одного и того же класса, но разных национальностей имеют иногда больше общего, чем представители различных классов одной нации (что особенно очевидно в эпоху зрелого капитализма)¹. И это не может не отражаться в искусстве. В. И. Ленин обосновал эту общую закономерность развития классового общества в своем учении о двух культурах в каждой национальной культуре. Однако не следует вульгаризаторски отождествлять вопрос о двух культурах в классовом антагонистическом обществе с вопросом о национальных особенностях. Ибо поскольку нация существует как единое социально-историческое целое, постольку ее особенности, в частности особенности языка, психического склада, а значит и художественного мышления, в той или иной мере оказываются присущими всем ее представителям. Именно это позволяет говорить об искусстве данной нации, о существовании французского, итальянского, английского и т. д. искусства. Но этим общность и ограничивается: на конкретное проявление национальных особенностей накладывает свой отпечаток, как уже говорилось, антагонистическая природа классов современного буржуазного общества. Даже в условиях относительного единства нации при капитализме нельзя не видеть, что подлинными продолжателями жизнеспособных национальных традиций яв-

¹ Вопрос о взаимосвязях классовой и национальной психики, сложный и малонзученный, затрагивается лишь мимоходом — в той мере, в какой это необходимо для целей данной работы.

ляются художники, выражающие наиболее гуманистические, прогрессивные, а значит демократические устремления. В этом смысле, если национальное своеобразие безразлично к классам, то классы, напротив, не безразличны к национальному.

*

До сих пор речь шла только о роли языка и психического склада, об их влиянии на музыкальное творчество. Но психический склад не появляется неизвестно откуда, он сам формируется под влиянием тех или иных социально-экономических и природных условий. В этом смысле, ставя вопрос в более широком аспекте, можно утверждать, что художественное мышление нации обусловлено окружающей ее средой. А отсюда очевидный вывод — изменение окружающей среды влияет на изменение психического склада и во многом определяет особенности художественного мышления.

Поэтому психический склад понимается не как единственный и универсальный фактор, влияющий на национальную специфику, а как посредствующее звено между действительностью и искусством, как своеобразный цветовой фильтр, окрашивающий жизненные впечатления в те или иные «краски» национальной психики.

III

Когда ладово-мелодические и метроритмические связи профессиональной и народной музыки очевидны, говорить о национальном облике музыки легко. Именно поэтому на практике — в дискуссиях, критических

статьях, оценках новых произведений так часто происходит отождествление, иногда бессознательное, понятий «фольклорное» и «национальное». В таких случаях музыковеды ищут связи с народной музыкой даже там, где их нет, чтобы спасти произведение композитора от обвинений в «ненациональности».

Гораздо сложнее другой случай, когда связи с фольклором не лежат на поверхности, когда их не столько видишь и слышишь, сколько ощущаешь, когда нужен теоретический анализ, чтобы доказать, каковы национальные корни музыкального языка композитора. Тогда консервативное и привыкшее к слуховой инерции восприятие говорит о музыке ненациональной или не соответствующей традициям национальной культуры.

Странно вспомнить время, когда Чайковского считали нерусским композитором, — смущало глубоко опосредованное и, если можно так определить, глубоко личное претворение национального, обращение композитора преимущественно к городскому, а не к крестьянскому фольклору. Но еще более странно встречаться с аналогичным взглядом в наши дни, а с ним приходится встречаться, особенно на Западе, где часто «подлинно русский композитор» Мусоргский противопоставляется «космополиту» Чайковскому. В таких рассуждениях — два очевидных промаха: один более узко музыкальный — подлинно национальной признается та музыка, которая опирается только на крестьянский фольклор¹. Другой — скорее музыкально-эстетический: национальное понимается только как фольклорное, а не как своеобразие художественного мышления в целом.

¹ С такой точкой зрения приходилось сталкиваться и в советской музыкальной практике. Вспомним глубокую убежденность В. Захарова в том, что истинно национальным может быть произведение, опирающееся только на крестьянский фольклор.

В действительности прав был В. Стасов, когда писал: «Национальность заключается не в мелодиях, а в общем характере, в совокупности условий разнородных и обширных: где они не все соблюдены, там исчезает все значение отдельных мелодий, хотя бы народное происхождение их было несомненно»¹. Стасов подходит здесь к пониманию национального как выражения специфической музыкальной образности, как овладения композитором нормами национального музыкального мышления.

Установление критерия национальной почвенности в образном строе произведения, а не только в непосредственной связи элементов музыкального языка с фольклором, приобретает особенное значение в более развитых национальных культурах. Ибо именно в этом случае, когда композитор смело трансформирует фольклорные источники, по-своему переосмысливая их, возникают споры о «национальности» и «ненациональности» его творчества — споры, которые сопровождают весь путь развития национального искусства. На каждом поворотном его этапе они вспыхивают с новой силой. В связи с этим необходимо более подробно остановиться на значении профессионального искусства.

В музыковедческих работах часто и справедливо пишут о фольклоре как основе и источнике национального в музыке. Однако очень мало при этом вспоминают о значении профессионального искусства для становления национального стиля. Имеется в виду огромная степень обобщения характерных особенностей национального музыкального языка, которая достигается в профессиональном творчестве. Профессиона-

¹ В. Стасов. Избранные сочинения, т. I. М., «Искусство», 1952, стр. 426.

лизм в искусстве вырастает на основе осмысления, теоретического обобщения и сознательного использования в творчестве определенных, сложившихся в повседневной практике норм и закономерностей того или иного вида искусства. Законы профессионального искусства не оторваны от законов народного творчества. Они являются их систематизацией, обобщением. «Создать язык невозможно, ибо его творит народ, — писал В. Белинский, — филологи только открывают его законы и приводят их в систему, писатели только творят на нем сообразно с сими законами». Думается, что эта характеристика взаимоотношений народного и профессионального искусства верна не только для литературы, но во многом и для музыки (при всей условности подобной аналогии, ибо и роли языка словесного и музыкального несравнимы, и значение профессионализма в музыке иное, чем в литературе).

Степень обобщения, достигаемая в профессиональном искусстве, такова, что иногда уже самый факт обращения композитора в своем произведении к той или иной народной мелодии или жанру делает их общезначимыми для национального музыкального стиля. Так, например, после Шопена использование ритма мажурки или полонеза стало одним из наиболее очевидных проявлений польского национального стиля или характеристики поляков в произведениях инациональных композиторов. И другой пример. А. Хачатурян не побоялся включать в свои произведения образцы городского фольклора (в частности, «довольно легковесную», по определению самого композитора, восточную песенку во вторую часть фортепианного концерта), и переосмысленные мощной творческой индивидуальностью, они в общем «контексте» его стиля приобрели общезначимость, которой до того не обладали.

Как уже говорилось, наиболее зрелое проявление национального в музыке определяется не количеством фольклорных цитат, а своеобразием художественного мышления художника. Отсюда — огромная роль композиторской индивидуальности. Да, она вырастает на национальной почве, питается народными истоками. Но именно она в дальнейшем обогащает национальный стиль, раздвигает его границы, вводит в его орбиту все новые и новые элементы. И бесполезно спорить, в каком из своих произведений тот или иной художник (если это художник с ярко и своеобразно выраженной творческой личностью) более национален. Везде он остается самим собой, со всеми индивидуальными приметамы стиля, сформировавшегося на почве национального искусства, на основе овладения композиторским мастерством¹.

Классическое подтверждение этому — богатейший опыт русской музыки XIX века. В музыковедческих исследованиях неоднократно отмечается многообразие индивидуальностей русских композиторов-классиков, творчество которых дает целостное представление о многогранности русского национального художественного мышления. С Глинкой в русскую музыку пришла широта кругозора, гармоничность мировосприятия, классическая ясность и строгость. Даргомыжский внес новый нюанс — юмор и гротеск, только затронутые Глинкой, почти речевую интонационную выразительность. В творчестве Римского-Корсакова «расцветают» роскошные краски сказочных опер, симфонических поэм

¹ Близкая к этой мысль была уже однажды высказана Д. Житомирским (см. его статью в сборнике «Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья». М., Музгиз. 1956, стр. 201—202).

и картин, а в хрупком лиризме Снегурочки и Марфы с новой стороны раскрываются русские женщины. Эпическая мощь Бородина, часто рассматриваемая как самая типичная черта русского национального характера, на самом деле оказывается лишь одной его стороной. Другую сторону — углубленный психологизм, настойчивое стремление к идеалу, поиски своего места в жизни и борьбе — вскрыл в симфониях Чайковский. И наконец, Мусоргский, в произведениях которого есть бородинская эпичность и широта охвата, но они здесь сочетаются с глубочайшей и тончайшей психологичностью; и юмор, но в него проникают нотки горечи и подлинного трагизма; и картинность, но наполненная глубоким философским смыслом. Все это увидено и услышано по-своему — в подходе к окружающему миру, его восприятию и воплощении чувствуется мощная хватка и покоряющая сила гениального художника-новатора.

До сих пор речь шла только об образной стороне творчества русских классиков. Но ведь каждая сфера образов, предпочтение которой обусловлено особенностями творческой индивидуальности, ее мировосприятия, приносила с собой и новый комплекс выразительных средств, раскрытие новых сторон национального художественного мышления. А творчество всех их в целом предстает как единый русский национальный стиль, многообразный и многогранный в своих проявлениях. Русская музыка затронута здесь бегло и схематично потому, что она уже хорошо исследована, подробно выявлены особенности облика каждого из композиторов-классиков, и цель в данном случае — скорее напоминание, чем анализ. Гораздо менее исследован в этом аспекте вопрос о национальном стиле (то есть, что именно вносит в национальный стиль каждый крупный

художник, чем обогащает его) в отношении музыкального искусства других народов Советского Союза. Поэтому попытаемся сделать это более подробно на примере армянской музыки¹. Прежде всего — краткая справка. Исторически судьба Армении сложилась так, что народ ее задолго до революции оказался разбросанным по самым различным уголкам мира. Она выявила его необычайную жизнеспособность — сравнительно немногочисленный, столетиями оторванный от родины народ сумел тем не менее сохранить и донести до нашего времени самобытность своего искусства². Она же определила и особенности формирования армянского искусства, в частности армянской музыки, — возникновение независимо друг от друга, иногда параллельно друг другу, различных культурных «очагов». Это очень отчетливо сказалось на кристаллизации национального музыкального стиля, на развитии армянской профессиональной музыки.

Многоязычный (и в буквальном и в переносном

¹ Автор не претендует на то, чтобы дать исчерпывающую картину развития армянской музыки. В соответствии с задачей брошюры речь идет лишь о выявлении самых основных тенденций и наиболее значительных этапов в становлении и обогащении профессионального музыкального стиля.

² Судьба дореволюционной Армении многими чертами сходна с судьбой другого народа, также с древности гонимого и разбросанного по всему свету, — евреев. Но в отличие от армян, евреям — народу необычайно музыкальному — так и не удалось пока выдвинуть ни одного крупного национального композитора, создать свой устойчивый (притом, что психический склад нации очень устойчив и достаточно определен) и ярко выраженный национальный музыкальный стиль. Очевидно, причин много, но, может быть, одна из них заключается в отсутствии веками развивающегося и передаваемого от поколения к поколению крестьянского фольклора — основы всякого национального стиля (в свою очередь — это тоже следствие многовековой оторванности от родной земли).

смысле) быт Константинополя определил основные интонационные истоки творчества Тиграна Чухаджяна, первого армянского композитора-профессионала. Его «большие» оперы¹ необычайно близки по своему стилю произведениям Верди. Очевидно, сказались и годы учебы в Италии и увлечение творчеством «великого маэстро». Однако называли его современники все-таки армянским Верди («II Verdi Armeno»)².

Гораздо ближе к собственно армянской народной музыке его комедии (об этом можно судить по оперетте «Леблебиджи»). Сфера затронутого Чухаджяном музыкального фольклора оказалась достаточно ограниченной — это так называемые городские народные песни, имеющие свои особенности в отличие от крестьянских. В связи с творчеством Чухаджяна в Армении впервые возникла и до сих пор не до конца исследованная проблема значения городского фольклора для формирования национального стиля. Впрочем, если быть до конца справедливым, то вряд ли можно серьезно говорить о практическом влиянии Чухаджяна на формирование армянского стиля. И прежде всего потому, что творчество его оказалось уже очень изолирован-

¹ В частности, дошедший до нас «Аршак II», с создания которого — 1868 г. — начинается летоисчисление армянской оперы. Кстати, творчество Чухаджяна стало значительным явлением для всего Ближнего Востока.

² Любопытно отметить, что эта «итальянская» струя так и не получила дальнейшего развития в армянской музыке. Композиторам Восточной Армении, при всей широте их взаимосвязей с мировым искусством, образная сфера и интонационный словарь итальянской музыки никогда не были особенно близки (в этом Армения отлична от Грузии, например, связи которой с Италией гораздо более очевидны. Здесь своя особенность исторического развития грузинской культуры, тесно соприкоснувшейся с Италией — оперой, исполнителями — уже задолго до революции).

ным от развития всей армянской профессиональной музыки и стало доступным армянскому слушателю, по существу, только недавно — почти через 100 лет после своего возникновения. Однако, анализируя становление музыкального искусства Армении, нельзя тем не менее сбрасывать со счетов произведения композитора, впервые обратившегося к армянской теме (имеется в виду не только «Аршак II», но и «Леблебиджи») и армянскому городскому фольклору и воплотившего их во вполне профессиональных музыкальных формах.

В самой Армении становление профессионального искусства шло по пути, характерному для многих других стран, — интерес к народному музыкальному творчеству, его собирание и запись, многоголосные обработки одноголосных мелодий, первые хоры, инструментальные произведения и, наконец, первая чисто национальная опера. Но особенность музыкального развития Армении в том, что уже на самых первых ступенях этой «лестницы прогресса» возникает замечательная фигура Комитаса.

Чаще всего бывает так — на раннем этапе развития национальной музыки появляются энтузиасты, влюбленные в искусство своего народа, но по тем или иным причинам не сумевшие получить серьезного специального образования. Они, подлинные подвижники, всю свою жизнь отдают пропаганде национальной музыки, просветительской и сугубо педагогической деятельности — в буквальном смысле (так как обучают большое число любителей музыки) и в переносном (так как воспитывают в широких массах способность к восприятию национальной музыки в жанрах профессионального искусства). Такими были в Армении Кара-Мурза и его друзья, коллеги, ученики. И наоборот, иногда высокий профессионализм национального художника сочетается

на первых порах с известной «отдаленностью» от наиболее непосредственных и чистых источников национального стиля. Так случилось с Чухаджяном, а позже и с молодым Спендиаровым.

Комитас в этом смысле — исключение. Великий этнограф, осваивавший народное творчество не только «вширь», но и «вглубь» — его чутье в нахождении наиболее совершенных образцов поразительно¹, — он с первых же шагов проявил себя и превосходным профессионалом-музыкантом в самом широком смысле этого слова.

Комитас заложил основы национального музыкального стиля. Не потому, что ввел в сферу внимания музыкантов-профессионалов армянскую крестьянскую песню, — до него и одновременно с ним это делали и другие, уже упоминавшиеся композиторы. И не потому, что с исчерпывающей убедительностью, основанной на строгой научной аргументации, доказал всему миру самобытность армянской народной музыки². Но прежде всего потому, что своими обработками народных мелодий практически выявил огромную эмоциональную содержательность, богатство и разнообразие музыкально-выразительных средств скромных, на первый взгляд, песен. Художественная безупречность его обработок не оставляла сомнений в том, каким сокровищем для композитора-профессионала является армянский фольклор.

¹ Не случайно и до сих пор композиторы уже Советской Армении обращаются в первую очередь к сборникам Комитаса, доверяя не только его записям, но и его безошибочному вкусу.

² Факт отнюдь не маловажный, если иметь в виду, что даже Сп. Меликян, талантливый музыковед, ученик и последователь Комитаса, стремился доказать арабо-иранское происхождение армянской музыки.

Но значение Комитаса не только в этом. В творчестве Комитаса, в организованности его музыкального мышления, в строгом и требовательном отборе средств выразительности, в свободе владения этими средствами вдруг обнаружилась высокая интеллектуальная и эстетическая культура народа, уже в раннем средневековье бывшего на уровне передовых цивилизаций мира и «с самой колыбели брошенного в среду культурнейших наций земли»¹.

Если подойти к вопросу строго формально, можно сказать, что, начиная с Комитаса, подлинным признаком национального в армянской музыке стала большая или меньшая близость к крестьянской песне. Однако, если бы его жизнь не окончилась так трагически, сам Комитас вряд ли остановился бы на такой чистой этнографичности — его обработки свидетельствуют об активном «слышании» современной ему музыки и творческом переосмыслении услышанного для нужных ему целей.

Комитас, безусловно, был неправ, считая, что музыкальный стиль может сохранить свою национальную самобытность, опираясь только на крестьянский фольклор. (По существу эта ошибка — следствие убеждения, пусть не всегда осознанного, что нация может сохраниться в своей самобытности лишь как нечто изолированное.) Но он, вероятно, не так уж ошибался, когда утверждал, что именно в деревне выработанные веками особенности музыкального «мировосприятия» народа сохраняются в наибольшей чистоте. Он обращался в своем творчестве только к крестьянской песне,

¹ В. Брюсов. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. В сб. «Поэзия Армении. Армянская поэзия в переводах В. Я. Брюсова». Ереван, 1956, стр. 13.

и, может быть, это определило черты его собственного стиля. Армения Комитаса — целомудренная при всей яркости чувств и сдержанная при всей эмоциональной наполненности. В ней нет хачатуряновского буйного цветения красок и открытой напряженности. Но в ней переданы те черты, которые проникновенно отметил В. Брюсов, характеризуя армянские народные песни. «При всей своей страстности, армянская песня — целомудренна; при всей пламенности, — сдержанна в выражениях. Это поэзия, по-восточному, цветистая, по западному мудрая, знающая скорбь без отчаяния, страсть без иступления, восторг, чуждый безудержности...»¹

Конечно, Армения Комитаса — это не вся Армения, но как пленительна эта ее сторона, запечатленная в древних памятниках народного зодчества и народного песнетворчества и ставшая со времен Комитаса одним из слагаемых национального музыкального стиля! И не случайно, вероятно, отмечаются у Комитаса влияния французских импрессионистов — тонкость, изящество их звуковой палитры, прозрачность и ясность помогли композитору найти средства для воплощения облика страны, поэтической и трепетной при всей внешней сдержанности, которую он так хорошо «слышал» и ощущал².

Эстафету высокого вкуса и профессионализма Комитаса как бы принял его младший современник Романос Меликян. Вклад Меликяна в армянскую музыку может показаться скромным — главным образом романсы и

¹ В. Брюсов. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. Цит. изд., стр. 13.

² В отличие от произведений Т. Чухаджяна, где часто национальные мелодии «сосуществовали» с «европейской» гармонией, обработки Комитаса отличаются удивительным стилевым единством.

песни, в том числе и массовые. Именно в этих жанрах композитора больше всего подстерегает соблазн (особенно на первых ступенях развития национальной музыки) сохранить народную мелодию в ее целомудренной чистоте или создать кантилену, близкую к фольклорному первоисточнику.

Романсы Меликяна значительны тем, что уже в этих, первых в сущности, образцах армянской романсовой лирики композитор смело выдвигает на первый план выразительность интонации, деформируя, если надо, мелодическую кантилену, но нигде не давая тем не менее потерять ее национальной определенности. Так же смел он в фортепианной фактуре и гармонии своих романсов. Здесь бóльшая густота фактуры и бóльшая острота, до жесткости, гармонического языка, чем в обработках Комитаса, но то же постоянное стремление остаться верным образному строю армянской музыки, в том числе и ее ладовым особенностям.

Примерно в одно время с Комитасом начал свою деятельность другой армянский композитор, имя которого неотрывно от истории армянского музыкального театра, — Армен Тигранян. В процессе формирования национального стиля Тигранян стал одним из ярчайших представителей — пожалуй, даже самым ярким — «этнографического» направления армянской музыки.

Автор произведений в различных жанрах, он вошел в историю армянской музыки прежде всего как создатель оперы «Ануш». Хотя это была первая опера молодого композитора, в своем первоначальном виде во многом незрелая и профессионально слабая¹, в ней отчетливо проявились те черты его дарования, которые

¹ В настоящее время «Ануш» идет в более поздней редакции.

определили его видное место в истории отечественного искусства. Музыка Тиграняна всегда близка по интонационному складу народной до такой степени, что кажется, будто состоит она сплошь из цитат. Между тем к цитатам он прибегает не так уж часто. Просто это тот случай, когда композитор настолько «вырос» из народа, что и фантазия его принимает формы непосредственного народного музицирования. В этом смысле А. Тиграняну родствен У. Гаджибеков в Азербайджане, З. Палиашвили (во многих страницах его опер) в Грузии.

Конечно, есть ограниченность в таком понимании национального стиля. Хотя А. Тигранян обращается не только к крестьянским песням, степень обобщения национального мелоса у него менее значительна, а «этнографичность» более очевидна, чем у Комитаса. Да и обращение с достижениями музыкальной цивилизации куда более робкое и менее профессиональное. Но прелесть и обаяние той же «Ануш», по мелодической щедрости и проникновенности не уступающей народным образцам, от этого не уменьшаются, а для армянского слушателя опера сохраняет свою свежесть в течение уже более пятидесяти лет.

Эта «этнографическая» линия имела своих многочисленных представителей. К сожалению, в дальнейшем, с развитием музыкального искусства, такой «этнографизм» стал прикрывать инерцию и леность творческой мысли, пассивно следующей народным образцам, а иногда — и элементарный профессиональный примитивизм.

Но формирование армянского национального стиля связано с именами не только тех композиторов, которые жили и работали в Турции и Армении, но и тех, кто жил в России. И здесь в первую очередь следует

назвать имя А. А. Спендиарова. Трудно представить, как сложился бы творческий путь Спендиарова, родился и живи он в Армении. Но жизнь его сложилась иначе: он родился в Крыму, здесь же провел большую часть жизни, учился в Петербурге и в Армению окончательно переехал только за четыре года до смерти. И в творчестве он шел от нейтрально ориентальной образности в традициях русских «кучкистов» ко все более глубокому постижению особенностей армянской народной музыки — путь, для национального классика не самый характерный и, по меньшей мере, не очень обычный. К славе Спендиарова и к счастью для армянской музыки он начал довольно рано интересоваться армянской культурой, хотя непосредственное воплощение в музыке (в музыкальных образах, выразительных средствах) интерес этот получил не сразу.

В музыковедческих трудах обычно отмечается, что Спендиаров внес в армянскую музыку профессионализм, стоящий на уровне новейших достижений современной ему музыки; что он необычайно расширил об-разную сферу армянского музыкального творчества, обогатил его новыми жанрами и т. д. Все это абсолют-но верно. Следует только добавить, что Спендиаров гораздо свободнее, чем его предшественники, обра-щается к различным интонационным пластам. В его творчестве находят отражение не только крестьянские песни, особенности городской романсовой лирики, но и ашугские песни, иранские мелодии. Но в данном слу-чае гораздо важнее другое — со Спендиаровым в ар-мянскую музыку впервые пришла культура подлинного симфонического мышления. Это тем более примечатель-но, что в своих «Ереванских этюдах» он впервые в ис-тории музыки Ближнего Востока (не только Армении)

подвергает симфонической разработке мугамы¹. В смысле чисто музыкальном Спендиаров многое заимствовал у своего учителя Римского-Корсакова: ясность и логическую стройность мышления, превосходное знание оркестра — его красочных и колористических возможностей, нелюбовь к внешним эффектам, строгость в отборе выразительных средств. Эти качества стали характерными особенностями его стиля, а вместе с тем — и достоянием всего армянского музыкального творчества.

Новый этап в формировании национального стиля связан с творчеством Арама Хачатуряна.

Если рассматривать его музыку с позиции исторической преемственности, то можно обнаружить в ней продолжение и развитие традиций «этнографизма» А. Тиграняна (в смысле эмоциональной открытости мелоса и его непосредственной близости народным образцам) и традиций Комитаса — Спендиарова (в смысле широты охвата и активности освоения всей современной музыки).

Но какое новое качество приобретают они у Хачатуряна! Для подтверждения этой очевидной истины — только один небольшой штрих. И у Комитаса и у Хачатуряна отмечают влияние французских импрессионистов. Но если Комитасу ближе акварельность и прозрачность французских мастеров *plein air*'а, то Хачатуряну гораздо важнее ощущение чувственной красочности самой звуковой материи. В этом смысле Хачатуряну ближе Равель, чем Дебюсси. Но и «равелевским отзвукам» придает особую, чисто хачатурянов-

¹ В жанре профессиональной музыки (обработки для фортепиано) впервые использовал мугамы другой армянский композитор — Николай Тигранян.

скую неповторимость рубенсовское начало, которое так пронизательно увидел Б. Асафьев уже у молодого композитора¹.

Хачатурян необычайно расширил интонационные истоки армянской музыки — обращение его к музыкальному фольклору различных народов не только Закавказья, но и других стран Ближнего Востока неоднократно отмечалось исследователями. Но, может быть, наиболее близким мироощущению композитора и потому наиболее значимым для формирования его стиля оказалось ашугское творчество с его эмоциональной, до экзальтации, наполненностью, а иногда открытой чувственностью мелоса и некоторой театральной патетичностью.

Действительно, творчество Хачатуряна всегда патетично и красноречиво. Каким бы странным ни показалось это определение для музыки, оно, думается, верно передает одну из особенностей хачатуряновских произведений. Даже во Второй симфонии, где главенствует не «атмосфера гедонизма» (Б. Асафьев), а эпичность размышления, ясно ощущается красноречивость и некоторая «приподнятость» музыкальных образов. В этом — одна из причин особой праздничности хачатуряновской музыки, но только одна. Другая же — в том «буйстве» и роскоши мелодий, ритмов, тембров, красок, которая захватывает в его произведениях с первых же звуков. Перефразируя широко известные слова К. Марк-

¹ «Это прежде всего пир музыки. Нечто рубенсовское [есть] в пышности наслаждающейся жизнью мелодики и роскоши оркестровых звучаний... Повторяю, это! Рубенс нашей музыки, но Рубенс восточных сказок, потому что Хачатурян — музыкант из стран дивных красочных поэм и прекрасных узорчатых мелодий» (Б. Асафьев. Очерк об Армении. М., «Советский композитор», 1958, стр. 30).

са¹, можно сказать, что звуковая материя поистине улыбается Хачатуряну своим чувственным блеском. Он наслаждается этой красочной выразительностью звучания и тем самым заставляет наслаждаться слушателя. Наконец, третья причина — в самом характере лирических образов. Очевидно, от ашугской музыки здесь — страстная напряженность и, если можно так выразиться, динамичность лиризма, а потому отсутствие состояний спокойной созерцательности. Как бы лирично ни начинал Хачатурян медленные части или эпизоды в своих сочинениях, буквально через несколько тактов это спокойствие «взрывается изнутри», и мелодия стремится к динамической кульминации, подчиняясь воле и темпераменту композитора.

Сказанного вполне достаточно, чтобы понять новизну и значительность вклада Хачатуряна в армянский национальный стиль. Но к этому следует добавить еще одно важное обстоятельство. С именем Хачатуряна связано начало подлинного расцвета армянского национального симфонизма. И не только потому, что им созданы замечательные симфонические произведения (фортепианный и скрипичный концерты, Первая и Вторая симфонии, балеты «Гаянэ» и «Спартак»), но и потому, что специфическим становится у него сам характер симфонизма. Наряду с симфоническим развитием как реальной образно-тематической трансформацией (в балетах и симфониях) появляется динамичная разработка — именно разработка, а не качественное образное изменение тем (например, в финале скрипичного концерта). В самой симфонической ткани органично сочетаются методы классической разработки с приемами,

¹ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, том 2. М., 1955, стр. 143.

взятыми из народной практики и умело использованными, в том числе частым секвенцированием, опеванием, мастерской вариантностью, создающими иллюзию свободной импровизационности высказывания.

Огромный талант Хачатуряна как бы синтезировал многие черты армянской музыки и представил их в сверкающем блеске и красочной жизнерадостности. Он оказался настолько мощным и жизнеспособным, так глубоко уходил своими корнями в народное творчество, столько в нем было неповторимой яркости, что в течение без малого четверти века представление не только о музыке Армении, но и вообще об этой стране часто ассоциировалось с именем Хачатуряна (и, конечно, близкого ему по «солнечности» мироощущения художника М. Сарьяна).

Вряд ли стоит особо говорить о воздействии Хачатуряна на последующих армянских композиторов. Достаточно сказать, что ни один из них, хотя бы на определенных этапах своего творчества, не избежал хачатуряновского влияния. Естественно, не избежала его и группа композиторов, вступившая в армянскую музыку с середины 40-х годов.

Творческие индивидуальности их разнообразны, каждый из них идет своим путем в армянской музыке, по-своему продолжая национальные традиции. И вместе с этим есть по меньшей мере несколько принципиальных моментов, объединяющих их и дающих основание говорить о творчестве этих композиторов как об определенном этапе в музыкальном искусстве Армении, в развитии и обогащении национального стиля.

Во-первых, сфера их интересов — преимущественно инструментальная музыка (некоторое исключение в этом смысле — А. Арутюнян, не изменяющий своей приверженности к человеческому голосу). Они продолжа-

ют развивать национальное симфоническое и камерно-инструментальное творчество, начало которому положено произведениями Хачатуряна.

В области образной ощутима тенденция к большей психологизации, серьезности мысли, действенной симфоничности (например, квартет и симфония Э. Мирзояна, симфония, квинтет и Второй квартет Э. Оганесяна, две симфонии Д. Тер-Татевосяна, трио, скрипичная соната, фортепианные пьесы А. Бабаджаняна, вокально-симфоническая поэма «Родина» А. Тертеряна).

В области средств выражения — более явной становится тенденция к самоограничению, и в некоторых случаях аскетизму звучания, отказу от самодовлеющей роскоши красок (симфония Мирзояна, Второй квартет Оганесяна, поэма А. Тертеряна).

В современном армянском инструментализме расширяются связи с фольклором (осваиваются ранее не использованные пласты народного творчества), меняется метод подхода к фольклорному источнику — при характерной для большинства современных композиторов смелой его трансформации¹ теряется, быть может, локальный этнографизм, но более обобщенной предстает национальная образность, появляется бóльшая свобода в выражении авторского замысла.

Наконец, еще одна примечательная черта — все более широкий охват и использование предыдущего опыта, интенсивное обогащение интонационной сферы. Уже не академической, а живой и активно осваиваемой тра-

¹ Вычлененная отдельная интонация становится основой тематизма — например, постепенное «вызревание» темы тага в симфонии Оганесяна; интонация знаменитой песни «Крунк», положенной в основу темы Adagio Первой симфонии Тер-Татевосяна, — трагизм интонации подчеркнут здесь резким изломом мелодической линии, активной устремленностью, которой нет в оригинале.

дицией становятся не только Чайковский, Рахманинов, национальные классики, но и Шостакович, Прокофьев, Барток, многие другие современные композиторы.

Творческие искания, которые происходят сейчас в армянской музыке, — это закономерный процесс в живом и динамическом развитии национального искусства.

*

Армения — только один из множества возможных примеров того, как профессиональное искусство благодаря огромной силе обобщения углубляет наши представления о данной стране и ее народе. А различие творческих индивидуальностей делает эти представления еще более богатыми и разнообразными.

Обобщающую силу профессионального искусства подразумевал и Б. В. Асафьев, когда писал в работе о Глинке: «Народное, с сохранением существенных качеств своей музыкальной речи, должно подняться до общечеловеческих форм обобщения и притом средствами высокой передовой техники»¹.

Такая степень обобщения объясняется, очевидно, и тем, что композитор-профессионал использует, как правило, не местные, диалектные, а наиболее существенные, характерные особенности национального музыкального языка. А. Серов имел в виду также этот момент, когда отмечал, что мелодия глинкинского хора «Славься» — «одно из полнейших выражений русской народности в музыке. В этом очень простом сочетании зву-

¹ Б. Асафьев. Избранные труды, т. I. М., АН СССР, 1952, стр. 218.

ков вся Москва, вся Русь времен Минина и Пожарского».

Вряд ли также будет большой ошибкой, если другие слова Асафьева: «Глинка понимает народное в искусстве как народное, а не как фольклорное» — понимать не только в их прямом значении, но и в том смысле, что, отвлекаясь от диалектных особенностей, Глинка впервые создает общерусский национальный музыкальный стиль, давая тем самым основание назвать себя «Пушкиным в музыке».

Именно потому, что в профессиональном творчестве осмыслены наиболее типичные, а не местные диалектные особенности музыкального фольклора, некоторые из его собственных закономерностей становятся общими для разных народов. Это такие законы и нормы профессионального творчества, которые основываются на познании и осмыслении объективных закономерностей реальной действительности и музыки как вида искусства.

В силу ряда причин и особенностей исторического развития (о некоторых из них будет сказано ниже) это осмысление и обобщение закономерностей музыкального искусства произошло в Западной Европе раньше, чем в большинстве других стран.

Здесь сложилась ставшая привычной для нас система temperation, здесь не только практически «апробированы» в классических образцах, но и впервые теоретически сформулированы законы ладотональной организации музыкального материала, здесь создавались первые жанры и формы профессиональной музыки. И не удивительно, что профессиональное искусство явилось впервые в облике европейского, а выработанные им нормы и законы стали восприниматься как чисто европейские. Даже Б. В. Асафьев, в той же работе

о Глинке, анализируя «Камаринскую», отмечает стремление Глинки в русских народно-песенных интонациях «выявить в формах европейского (разрядка моя. — Н. Ш.) мышления, через художественно тонкоинтеллектуальное преломление, — общечеловеческое содержание... Конечно, и не предметное и не натуралистически-образное»¹.

Для современной, и в частности советской, музыки разоблачение «тайны» европейского искусства особенно важно. Уже говорилось, что в наши дни представление о музыкальном мире значительно расширяется. Все более активно начинает развиваться музыкальная культура стран Азии и Африки. А в процессе создания советской многонациональной музыкальной культуры, кажется, впервые практически встала проблема взаимоотношения музыки так называемой восточной и так называемой европейской, то есть взаимоотношения народного и народно-профессионального творчества стран Востока и сложившихся в Европе норм профессиональной музыки.

Острота постановки вопроса «Восток — Запад» обусловлена в первую очередь существенными различиями между этими двумя культурными зонами.

Феодализм, задерживающий развитие национального самосознания, колониализм, сковывающий формы

¹ Б. Асафьев. Избранные труды, т. I, стр. 237. Кстати, раскрывая взаимодействие национального и общечеловеческого, Асафьев оказывается гораздо более точным, говоря о выявлении общечеловеческого содержания «в русско-народных интонациях», чем в проводимой здесь аналогии с голландскими живописцами, где ту же проблему он представляет в обратном соотношении: «Не так ли в свое время голландцы в своих картинах сходным методом, но противоположным «эпическим взором», переделали на голландский народный и бюргерски-бытовой лад общечеловеческое содержание трудов и дней, будней и праздников! И общезначимость их искусства пленяет до наших дней» (там же).

его проявления, — таковы две важнейшие социальные предпосылки, обусловившие сравнительную изолированность стран Востока, незначительность их связей с европейской культурой, известную «застойность» восточных культур.

Но дело не только в этом. Реально существующая общность культур стран Востока (опять-таки зональная — например, Дальний Восток и Ближний Восток) во много раз усилена тесным их взаимовлиянием в процессе длительного развития. В результате можно констатировать некоторые типические и общие (несмотря на самобытность каждой культуры) для многих народов, например Ближнего Востока, особенности музыкального искусства, которые резко отличают его, на первый взгляд, от привычных норм европейской профессиональной музыки. Это — красочность ладового мышления, своеобразие темпа, сложность и изощренность метrorитмики, своеобразный тематизм и принципы мелодического развития (созерцательность, статичность, затрудняющая симфонизацию), свои сложившиеся в народно-профессиональной практике формы музицирования (мугамы, макамы), которые подчиняются издавна установленным, довольно сложным ладово-структурным закономерностям; наконец, богатство и развитость, до утонченности, культуры монодии (впрочем, в этом царстве монодии есть и исключения — например, самобытная народная полифония в Грузии). Отличается от европейского и эмоциональный тонус музыки народов Востока, иногда доходящий до высот экзальтации, иногда философски углубленный, но всегда насыщенный до предела страстным, горячим и ярко выражающим себя чувством.

Особенности музыки Востока и определили «настороженность» многих местных музыкантов к так назы-

ваемой «европейской» гармонии, «европейским» ладам, «европейскому» формообразованию и т. д. При этом законный протест против навязывания догматических норм и рецептов, чуждых подлинному искусству, справедливое желание создавать свою собственную культуру часто мешают видеть действительную природу и значение закономерностей так называемой «европейской» музыки.

Закономерности профессионального европейского искусства тоже выросли на народной почве, они явились обобщенным и концентрированным выражением особенностей, свойственных музыкальному фольклору ряда народов Европы (например, мажоро-минорная система). Как уже отмечалось, только быстрый культурный прогресс европейских стран позволил здесь раньше, чем где бы то ни было, выявить объективные возможности музыкального искусства и закрепить эти открытия в классических образцах. Введение современной температуры, например, против которой так часто возражают некоторые представители восточных культур, было вызвано потребностями самой музыкальной практики — необходимостью создания удобной, стройной и многообразной системы модуляций, «спасающей» произведение от тональной монотонности. Темперированный строй открыл перед композиторами богатейшие возможности, он имел большое значение и для музыкального просветительства. На основе равномерной температуры стало возможным конструирование клавишных инструментов. Роль же этих инструментов в приобщении к музыке самих широких масс огромна. Известно, что музыка для клавишных инструментов составляет одну из самых блистательных страниц мирового музыкального наследия. И правильно ли считать равномерную температуру специфической именно для европейской

музыки только на том основании, что она возникла в Европе?

То же можно сказать и о ряде других норм и законов, осознанных впервые в европейской музыке и ставших впоследствии общечеловеческим достоянием (многоголосие, принципы тональной организации, функциональной гармонии, структурных схем или симфонического развития). Интересно, что те или иные возможности музыкального мышления находили свое высшее выражение в музыкальной культуре одного из народов — он как будто «нащупывал» и развивал те элементы музыки, которые были ближе его эмоционально-образному мышлению. Так, не случайно, вероятно, родиной *bel canto* — развернутого чувственно-насыщенного мелоса — стала Италия, а симфонизма — Германия¹. И не случайно, очевидно, лучшие достижения итальянских и германских композиторов воспринимаются теперь уже в качестве эталонов общечеловеческой музыки, как проявления специфических особенностей музыкального искусства как такового.

В протестах против «европейских» норм мышления нередко отождествляется сам принцип и конкретная форма его проявления в музыкальном творчестве². Но следует ли отрицать те или иные достижения только

¹ Любопытно, что, зародившись в Италии, сонатная форма получила классическое воплощение, однако, в Германии и Австрии.

² Конечно, если не иметь в виду чисто социальные и политические причины — например, для многих народов Ближнего Востока профессионализм в музыке отождествляется с Европой, а Европа — с трагическими позорными веками колониального гнета. Отсюда протест против профессионального творчества и абсолютизация жанров и форм народной и народно-профессиональной музыки (в основном, одноголосной). Эта тенденция проявляется достаточно обнаженно.

потому, что они приняли именно такую форму в данных культурах? Очевидно, нет, ибо, как доказала мировая классика, эти открытия предоставляют огромные возможности для отображения реальной действительности во всей ее многогранности. Иначе говоря, не обязательно следовать принципам симфонизма Бетховена, Чайковского, Шостаковича, но невозможно отказаться от симфонического метода мышления; не обязательно создавать полифонические произведения, подобные баховским, но нельзя отказаться от многоголосия; можно не следовать функциональным закономерностям, сложившимся в европейской музыке, но нельзя отказываться от самого принципа гармонизации и от установления определенных закономерностей сформировавшихся ладовых систем.

IV

До сих пор национальное в музыке рассматривалось в его «статике», в самой общей форме; надо было выяснить, в каких элементах музыкального мышления и как выражаются национальные особенности, чем они обусловлены. Однако на практике национальная специфика музыки находится в непрерывном развитии. Бах и Вагнер, Глинка и Прокофьев, Куперен и Дебюсси — в творчестве всех этих художников, иногда полярно противоположных по своим эстетическим устремлениям, есть нечто общее, что делает его национально определенным — немецким, русским, французским. Вместе с тем это «нечто» проявляется очень различно у Баха и у Вагнера, у Глинки и у Прокофьева, у Куперена и у Дебюсси. Разные исторические эпохи, разные ступени формирования национального самосознания,

разные творческие индивидуальности художников. Меняется и само это «нечто» — при относительной устойчивости существенных черт одни постепенно отмирают, другие появляются.

В настоящее время имеется возможность наблюдать разнообразие периоды становления национальных культур. Если попытаться выделить самые основные направления, то можно условно наметить следующие три. Для одних народов, недавно вступивших на путь экономического и социального прогресса, вопрос о создании собственной профессиональной музыки — это пока еще вопрос изучения и познания глубочайших пластов фольклора, претворения его в только что осваиваемых жанрах профессионального творчества. Для других, носителей древней музыкальной цивилизации, лозунг «назад, к фольклору» звучит часто призывом вернуться на твердую почву народного искусства после формалистических изысков и экспериментов абстрактников¹.

Наконец, третья группа, играющая, пожалуй, наиболее активную и плодотворную роль в современной музыке, далеко ушла от стадии только этнографического цитирования фольклора, но не потеряла крепкой связи с национальным народным искусством.

Прослеживая становление национальных музыкальных культур, только овладевающих профессиональным искусством, легко можно себе представить путь к профессионализму, наиболее характерный для подавляющего большинства народов мира.

¹ Показательно в этом отношении беспокойство старейшего английского композитора Ральфа Воана Уильямса: «...каждый английский ребенок должен знать их (то есть народные мелодии. — Н. Ш.) так же хорошо, как и свой родной язык, независимо от того, нравятся они ему или нет», — пишет он в книге «Становление музыки» («The making of music»). М., Музгиз, 1961, стр. 62.

Первое пробуждение просыпающегося национально-го самосознания — интерес к собственному духовному богатству, желание изучить его, узнать как можно многостороннее и глубже. И понятное стремление выявить национальные особенности в их первоизданности, «очистить» от иноземных и кажущихся вредными влияний. В такие эпохи, когда просыпается чувство национальной гордости и достоинства, когда нация впервые начинает осознавать, что и она призвана сыграть свою роль в истории цивилизации, особенно острые формы принимает борьба против поклонения иноземному, против космополитических тенденций. Вспомним, сколько страстных слов произнесли великие русские демократы, художники-классики против италяномании, против тех русских аристократов, которые «говоря по-русски, заикаются по-французски», в защиту русского национального искусства.

Но, как это часто бывает в истории, в такие эпохи приходится сталкиваться и с другой крайностью. Это та стадия развития нации, когда реакционные и просто склонные к консерватизму слои общества все «не свое» считают чуждым и враждебным, когда отмечается лишь то, что разъединяет народы в их художественном мышлении, а не объединяет их. Это та ступень, когда органичный и естественный для человеческой цивилизации процесс взаимодействия и взаимовлияния кажется противоестественным, мешающим развитию национальной культуры. Наконец, это та эпоха, когда у недальновидных (хотя иногда и субъективно честных) деятелей возникает стремление законсервировать любое национальное явление, черточку быта и предмет обихода как сугобо специфическое, а отказ от них — рассматривать как потерю национального облика.

И эти попытки, практические и теоретические, на-

шли своих классических разоблачителей в таких же гневных филиппиках лучших представителей русской культуры. Ведь именно от Белинского вошло в наш обиход крылатое определение «квасной патриотизм», заклеймившее крайности славянофильства. И это Гоголь, борясь с такого рода охранительными тенденциями, написал ставшие хрестоматийными строки: «Национальность выражается не в сарафане».

Для музыкальной культуры периоды пробуждения национального самосознания, как уже говорилось, характеризуются интенсивным интересом к фольклору. Это собиране народных песен, систематизация и классификация их, издание сборников. Это, что в данном случае гораздо важнее, появление первых образцов национального профессионального творчества.

Первые попытки профессионального использования музыкального фольклора предпринимаются часто в театральном-сценических формах (включение песен, танцев, инструментальных антрактов в театральные постановки), в виде переложений народных мелодий. Для такой страны, как Россия XVIII века, имевшей развитую культуру и достаточно широко общавшейся со всей Европой, подобная форма профессионализации русской народной музыки, как и жанры различных фантазий, переложений, обработок народных мелодий, были по существу признанием права музыкального фольклора на участие в создании «серьезного» искусства. Для народов, находящихся на гораздо более низкой ступени развития (колониальных, полуколониальных или просто отсталых стран), форма музыкально-театральных представлений была на первых ступенях и наиболее простым и доступным способом приучить слушателей к восприятию народной мелодии в звучании непривычных инструментов, вне ее непосредственного функциониро-

вания в быту, к постепенному осознанию ее музыкально-драматургической функции.

Яркий образец такого творчества — так называемые музыкальные драмы в первые годы становления профессиональной музыки советской Средней Азии. Многие оперы там родились именно из этих музыкальных драм («Гюльсара» в Узбекистане, «Восстание Восе» в Таджикистане и другие). Однако, родившись вначале как некая предтеча оперы, драмы эти получили полное «право гражданства» в культурной жизни республик. Они стали здесь самостоятельным жанром, одной из наиболее распространенных и популярных в народе форм музыкально-сценического искусства. Конечно, они эволюционируют и сейчас выглядят не так, как двадцать-тридцать лет назад, но принцип использования музыки остался тем же. Думается, что их роль в воспитании слушательского восприятия, «вкуса» к профессиональной музыке вряд ли стоит недооценивать.

Постепенно, с развитием музыкальной культуры, народная или близкая ей по складу мелодия, включенная в оперу и вначале только «вложенная» в уста героев, начинает не только активно разрабатываться, но и приобретать конкретную музыкально-драматургическую функцию.

Первенцы оперного творчества Армении и Грузии — «Ануш» А. Тиграняна и «Абесалом и Этери» З. Палиашвили — примеры опер, щедро напоенных народным мелосом (хотя в обоих произведениях цитат не так уж много), звучащим в привычном слушателю и знакомом ему с детства обличье. Но здесь народная интонация, песня постепенно становится средством музыкальной драматургии.

«Этнографический» подход к фольклору, естественный и закономерный на начальных стадиях развития

национальной культуры, сохраняется и в первых инструментальных произведениях. И здесь в основу обработки берется вначале подлинная народная мелодия или мелодия, сочиненная в народном духе, а сами эти произведения сохраняют во многом черты жанровых сюит, лишенных действенного развития.

Общая демократическая устремленность русского искусства, традиции которого были бережно восприняты прогрессивными художниками многих стран (особенно Восточной Европы и Азии), их стремление идти «к народу», сделать искусство отражением «жизни народной» обусловили любовный интерес русских композиторов-классиков к музыкальному фольклору, и прежде всего — крестьянскому.

Однако русская музыка сравнительно быстро прошла этот этап чистого этнографизма, да и уже в первой половине XIX века образец классического русского национального симфонизма — «Камаринскую» Глинки, где блестяще сочетается фольклорный тематизм с интенсивным и самобытным симфоническим развитием.

Глинка был и остается своеобразным чудом русской (да, пожалуй, и не только русской) музыки. Конечно, можно проследить все предпосылки возникновения его стиля, можно исследовать и объяснить исторические и социальные закономерности появления его творчества, но ощущение «чуждости» возникновения такого гармоничного, классически совершенного явления, как музыка Глинки, от этого не уменьшается¹.

С точки зрения проблемы национального непреходя-

¹ Оно всегда возникает от соприкосновения с подлинным гением в любой области человеческой деятельности. Качественный скачок бывает настолько разителен, что забываешь о подготовивших его количественных накоплениях.

щее значение гениального композитора определяется не только тем, что Глинка, завершив предшествующую эпоху и открыв новую, впервые дал образец русского симфонизма — симфонического развития, органически сочетающегося с особенностями русской стилистики и, что еще важнее, русской образности. Значение его творчества определяется еще и тем, что в его музыке впервые в России национальное проявилось не как внешний признак присутствия национальной мелодики, а как характер мышления композитора. Глинка первым в России доказал, что художник может оставаться русским и в том случае, когда обращается к фольклору других народов, дав тем самым основу приведенному выше проницательному замечанию Стасова.

Наконец, Глинка оказался намного шире и дальновиднее многих своих последователей, включив в сферу русского национального мелоса не только крестьянский фольклор (в «Камаринской»), но и музыку бытового музицирования города («Вальс-фантазия»). Разносторонность и глубина его музыкального предвидения стали очевидны лишь в последующее время.

Чайковский писал, что в «Камаринской», как дуб в желуде, заложена вся последующая русская симфоническая музыка. И надо признать, что дуб, выросший из этого желудя, оказался достаточно плодоносным. От его мощного ствола ответвились столь различные в выражении национального явления, как богатырский эпос Бородина, эпико-лирическая сказочность Римского-Корсакова, народная трагедийность Мусоргского, углубленный лирический психологизм Чайковского, дерзкое новаторство симфонизма Прокофьева...

Дальнейший путь развития национального в русской музыке — это путь все более глубокого осмысления за-

кономерностей народного художественного мышления, все более разностороннего их претворения в профессиональном творчестве (Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский). Это и путь отхода от непосредственного цитирования, все более опосредованного претворения национальных особенностей, путь, намеченный Глинкой в «Испанских увертюрах», — когда национальный облик произведения сказывается не в цитатах, а главным образом в характере мышления художника, особенностях его мировосприятия (Чайковский, Рахманинов, Скрябин и позже — Прокофьев).

Для описанного выше процесса становления национального музыкального творчества можно найти и социологическое обоснование. Дореволюционная Россия — в этом она близка странам Восточной Европы и Азии — длительное время не могла покончить с феодальным укладом¹.

Огромную часть населения страны здесь составляли крестьяне. Город и деревня резко отличались друг от друга по характеру жизни, особенностям быта, уровню культуры.

В деревне, гораздо более, чем город, отгороженной от чужеземных влияний, больше сохраняются старинные традиции жизни, быта, искусства. Поэтому именно крестьянский фольклор рассматривается обычно как наиболее национально выразительный. И естественно, что к нему обращаются композиторы в поисках «чистоты» стиля².

¹ Даже в условиях капитализма здесь продолжали существовать и другие более низкие ступени развития экономических отношений. См. блестящий анализ экономических укладов России в книге В. И. Ленина «Развитие капитализма в России».

² Нелепо, конечно, считать Чайковского космополитом, ибо нетрудно доказать русскую природу его художественного мышления.

В этом смысле роль деревни в развитии национального музыкального искусства двойственна. С одной стороны, в крестьянском фольклоре, в силу особенностей развития деревни, гораздо медленнее ощущается прогресс, менее интенсивно происходит процесс освоения новых музыкально-выразительных средств, здесь сильнее охранительные тенденции. Поэтому, используя крестьянский фольклор, легче прикрыть консерватизм мышления ссылкой на «национальную форму». С другой стороны, крестьянский фольклор, веками формировавшийся в своеобразных условиях деревенского труда и быта, вобрал в себя, отшлифовал и сохранил как драгоценные сокровища характерные черты многовековой музыкальной практики. В его образцах запечатлены особенности эмоционального мировосприятия народа, особенности его художественного мышления. И в этом смысле крестьянский фольклор — один из наиболее богатых источников, питающих творчество каждого большого художника. Именно эту особенность музыкального фольклора имел в виду Глинка, когда писал: «Создает музыку народ, композитор только аранжирует ее». Именно эту особенность крестьянского фольклора имел в виду Комитас (к городской музыке он относился с предубеждением), произнося слова, так удивительно перекликающиеся с приведенной фразой

Но нельзя не признать, что ярко выраженной национальной колоритности в произведениях Чайковского гораздо меньше, чем, например, у Мусоргского, музыкальный язык которого вырос в основном на крестьянской песенности. Ибо сам городской музыкальный фольклор, интонационные истоки которого с такой чарующей прелестью и с такой эмоциональной глубиной претворил Чайковский, более «сглажен» в своих национальных проявлениях. В нем ясно ощущаются результаты взаимодействия и взаимовлияния различных культур.

Глинки: «Великий учитель — народ, идите же и учитесь у него»¹.

Путь от непосредственного цитирования фольклорных источников до глубокого и опосредованного их претворения, восприятия их образного «подтекста» и широких органических связей со всем мировым искусством оказался типичным для многих народов: не только тех, кто пережил длительную и устойчивую стадию господства феодальных отношений, но и тех, кому пришлось пройти через тяжелые годы, десятилетия, а иногда и века чужеземного ига. Для последних процесс борьбы за национальную культуру, подавляемую колонизаторами, принимал особенно болезненные формы — борьба за национальную самобытность культуры была неразрывно связана с борьбой за национальное освобождение².

Так, гордые слова «армянин имеет свою самобытную музыку», впервые с таким достоинством произнесенные Комитасом и прозвучавшие на весь мир, были для великого музыканта не националистическим лозунгом, а требованием признать армянскую музыку (а шире — армянскую культуру) самоценной и оригинальной ветвью общечеловеческого искусства, а создателя ее — армянский народ — стоящим наравне с другими народами мира.

¹ Конечно, в наше время взаимоотношения деревни и города существенно изменились. Музыкальный быт деревни теперь отнюдь не отгорожен от городского. С появлением радио и особенно с постепенным приближением деревни к городу по условиям жизни говорить о существовании «чисто деревенского» фольклора иногда просто невозможно.

² Для некоторых партий, именующих себя социал-демократическими, эти две формы борьбы отождествлялись; для подлинных демократов и — позже — марксистов борьба за национальную культуру была лишь частью борьбы за национальное освобождение.

Во многом аналогичный процесс происходил и в некоторых странах Европы — Чехословакии, Польше, Румынии, Венгрии, Болгарии, входивших одно время в состав более крупных государств и не имевших реальных возможностей активно развивать свою национальную культуру.

В странах Западной Европы процесс развития музыкального искусства происходил иначе. Европейская профессиональная музыка Бетховена, Баха, Генделя, Глюка, Моцарта воспринимается как музыка общечеловеческая (в таком контексте общечеловеческое звучит синонимом внационального). И действительно, казалось бы, достаточно сравнить «Фиделио» Бетховена и «Руслана и Людмилу» Глинки, чтобы сразу ощутить русскую национальную почвенность оперы русского классика и кажущуюся национальную нейтральность музыки Бетховена.

Сейчас уже очевидно, что мысль о внациональности, например, Бетховена столь же несостоятельна, как и убеждение в космополитизме Чайковского. И тем не менее ощущение это имеет под собой объективные основания. Не потому, что венские классики не обращались к фольклору: хорошо известно, что многие темы у Бетховена и особенно у Гайдна выросли непосредственно из народных мелодий (чешских, венгерских, австрийских) или близки им по складу. Причины здесь гораздо глубже, они, как нам представляется, имеют и социологические и эстетико-мировоззренческие корни.

Общественно-экономическое развитие протекало в крупнейших странах Западной Европы (таких, как Италия, Франция, Англия) иначе, чем в России. Здесь феодализм очень быстро утратил оттенок патриархальных и рабских отношений, которые долго сохранялись в России в виде извращений крепостного права. Здесь

рано и стремительно развивается культура городов и стирается различие между бытом города и деревни. И именно поэтому фольклор не воспринимается как нечто, лежащее вне основного русла развития профессиональной музыки. Ибо здесь сама профессиональная музыка выросла на основе обобщения и дальнейшего творческого развития закономерностей и стилевых черт народного искусства.

Для Баха, как, очевидно, и для Гайдна, обращение к фольклорным элементам не было продиктовано сознательным стремлением приблизить свое искусство к народным массам, создать национальное искусство. Они впитывают весь окружающий их музыкальный быт, а в этот быт органически входили и народная Lied, и танцы, и протестантские хоралы, и своеобразное звучание народного инструментария¹. А главное — входил музыкальный фольклор самых различных народов. Отсюда необычайная широта интонационных истоков их музыкального языка. Отсюда же — и тот знаменательный факт, что национальное своеобразие стиля стран Западной Европы доромантической эпохи проявляется, прежде всего, в особенностях художественного мышления композитора в целом, а не в более или менее непосредственных связях с народным творчеством.

Проблема национального стиля именно как проблема, которую надо решать, перед этими композиторами не стояла. Наоборот, стремление к космополитичности (в данном случае это синоним общечеловечности) искусства — одна из наиболее характерных черт эстети-

¹ Путь формирования национального облика музыки ряда стран Западной Европы прослежен в статье И. Я. Рыжкина «О национальном вопросе в истории западноевропейской музыки». «Советская музыка», 1937, № 4.

ческих воззрений эпохи. И художник, создавая произведения, считал себя гражданином мира, космополитом в самом высоком смысле этого слова. Подчеркнутым космополитизмом своего искусства он боролся против замкнутости и разобщенности феодальных государств. Отрицательное значение слово «космополит» приобрело гораздо позже, в эпоху формирования наций и обостренной борьбы за возрождение национальной культуры. В такие периоды и возникает со всей остротой проблема национального стиля¹. Для таких стран, как Чехия, Болгария, Польша XIX века, борьба за национально-самобытное искусство, за возрождение и культивирование особенностей народного творчества является частью борьбы за национальное освобождение, за возрождение национального достоинства.

Но есть и другая причина такой кажущейся внациональности музыки доромантической эпохи. Развитие музыкальной цивилизации (как, впрочем, и всякой другой) началось в Западной Европе гораздо раньше, чем в России и Азии. Именно Европа представила впервые законченные образцы профессионального искусства в отношении структурно-композиционном и музыкально-стилистическом.

Известный налет «внациональности», ощущаемый в произведениях доромантической эпохи, обусловлен, в частности, такой эстетико-мировоззренческой особенностью, свойственной эпохе просветительства, как рационализм. В музыке эта особенность проявляется в том большом значении, которое придается соблюдению за-

¹ Конечно, если не иметь в виду существование стилевых направлений (романтизм), эстетическая программа которых подразумевала сознательное обращение к народным мелодиям, сказаниям, легендам.

конов музыкальной логики — логики тональных планов, функциональных сопоставлений, логики формы. Открытое и свободное проявление чувств придет позже — в бурную эпоху романтизма. Сейчас же человеческий ум, восхищенный познанием законов логики и архитектоники, присущих музыкальному искусству, как будто боится нарушить их неосторожным прикосновением. Отсюда — известное преобладание логического начала над эмоционально-чувственным (что отнюдь не снимает огромной эмоциональной содержательности образов венских классиков — речь идет лишь о характере выражения этого содержания)¹.

Но самое интересное заключается в том, что если быть внимательным к звучанию музыки, то именно в произведениях классиков доромантической эпохи можно хорошо ощутить способность музыкального искусства выражать специфические особенности мировосприятия и образного мышления данной нации. «Музыка всегда национальна, — писал Н. Римский-Корсаков. — И, в сущности, всякая музыка, которую мы привыкли считать за общечеловеческую, есть музыка национальная»². Облик каждой развитой музыкальной культуры того периода достаточно определен. Однако он определен, как уже говорилось, именно характером образного мышления в гораздо большей степени, чем конкретно-чувственными и фольклорными приметами.

Чаще всего именно произведения эпохи, предшествующей романтизму, оценивают как музыку вненацио-

¹ Не случайно, очевидно, Р. Роллан говорил о музыке Бетховена, как об огненной лаве в гранитных берегах.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1926, стр. 271.

нальную. В XIX веке, когда национальный облик европейских культур становится более определенным и четко выраженным, меняется и форма воплощения национального в музыке. Но остается неизменным принцип — национальное проявляется прежде всего и главным образом в характере образного мышления композитора, а не только в непосредственно осязаемой связи с фольклором. Это, думается, свидетельство высокого уровня развития музыкальной культуры и национального самосознания. Западная Европа пришла к такому высокому уровню своим путем, миновав стадию чисто этнографического использования фольклора. Что в этом — сила или слабость европейской культуры? Вряд ли правомерна такая постановка вопроса. В этом ее особенность, обусловленная специфическим путем развития всей европейской цивилизации.

Россия достигла того же по-другому: глубокое изучение музыкально-выразительных сокровищ народной музыки, их сознательное претворение в профессиональном творчестве помогли русским композиторам обогатить не только русскую, но и мировую музыкальную классику. Этот путь более естествен и плодотворен для подавляющего большинства современных музыкальных культур, только вступающих или недавно вступивших на путь интенсивного развития. Основание так думать дает опыт советской многонациональной музыки.

Однако суть не в том, каким образом будут проявляться в искусстве особенности национального психического склада, художественно-образного мышления. Здесь не может быть никаких рецептов. Важно, чтобы они проявились — в той или иной форме. Ибо независимо от интернационализации экономической и культурной жизни, взаимосвязей и взаимовлияний, национальные особенности — до тех пор, пока существуют на-

ции, — не могут не оказывать воздействия на развитие мирового искусства. Важно также не догматизировать те или иные формы проявления национального своеобразия, а стремиться к постоянному развитию и обогащению особенностей национального музыкального творчества.

V

До сих пор речь шла только о проблемах, связанных с национальной спецификой музыкального искусства, — то есть о том, что отличает одну культуру от другой, что определяет своеобразие вклада каждого народа в мировую сокровищницу общечеловеческой культуры. Но в практическом развитии народов мира выявляются черты не только их различия, но и сходства. Они постоянно взаимодействуют, общаются друг с другом и в процессе такого общения взаимно обогащаются.

Обогащение это обусловлено и тем, что достижения музыкального творчества того или иного народа становятся всеобщим достоянием. Однако это последнее положение справедливо в отношении далеко не всей музыки.

Действительно, есть произведения, и произведения хорошие, значение которых не выходит тем не менее за рамки достижений данной национальной культуры. Есть другие произведения. Являясь достижением национальной культуры, они в то же время «переступают» границы своей страны и приобретают интернациональное звучание. Сила и значение первых — в дальнейшем развитии традиций национальной музыки, в освоении новых для национальной культуры жанров, во все более убедительном выражении строя мыслей и чувств своего народа. Сила и значение вторых — в выявлении

глубочайших и существеннейших черт национального характера, которое позволяет в данном, конкретном, национальном выявить общечеловеческое, интернациональное¹. Первые сопровождают национальную культуру на всем протяжении ее развития, вторые появляются как результат высокоразвитого национального самосознания, культуры и искусства нации.

Неразрывная связь национального и интернационального в музыке несомненна. Это, в сущности, две стороны одной и той же проблемы создания полноценного художественного произведения. Интернациональное не существует вне национального. Всякая музыка, какой бы вненациональной она ни казалась, создается на основе традиций определенной национальной культуры, а потому и несет на себе в той или иной мере отпечаток особенностей мироощущения данной нации². Или иначе, интернациональное есть наиболее полное и глубокое раскрытие национального, существеннейшего в нем. А это возможно только при высоком уровне развития культуры, духовного мира нации. Поэтому, естественно, в интернациональном выявляются те черты, которые не только разделяют, но и объединяют людей, — черты не только различия, но и общности. Такова диалектика явления.

Следует сразу оговориться, что проблема взаимосвязи национального и интернационального в искусстве не только мало изучена и очень сложна, но и требует

¹ Хотя есть, безусловно, оттенок различия в понятиях общечеловеческое и интернациональное (общечеловеческое шире по своему значению), в данном смысле их можно употреблять как тождественные.

² Разумеется, здесь, как и во всей работе, речь идет о реалистическом искусстве в эпоху существования наций.

известной тонкости при исследовании: грани здесь гибки и подвижны, и не всегда просто объяснить, почему при прочих равных условиях одно произведение становится доступным и интересным людям различных национальностей, а другое нет.

В данной работе автор ограничивается лишь самой общей постановкой этого вопроса и изложением своей точки зрения на возможный путь ее решения.

Под интернациональным в музыке понимается способность произведения захватить мысль и чувство людей разных национальностей, быть им понятным и интересным, доставлять им эстетическое наслаждение. Эти качества обусловлены особенностями и его содержания и его формы (опять-таки приходится разделять эти практически неразделимые категории для удобства теоретического анализа).

Общественный международный резонанс лучших произведений Шостаковича — в частности, его Седьмой симфонии — необычайно велик. Захватывает гениальная проникновенность, с которой композитор сумел выразить и бессмысленную, тупую жестокость фашизма, и негибаемость воли к сопротивлению, и бессмертность гуманистического начала, то есть мысли и чувства, волнующие народы планеты. Интернациональное звучание этой симфонии — в прогрессивности ее общей идейной направленности, необычайной значительности концепции (в данном случае противопоставление сил разрушения и созидания), в типичности (в данном случае для нашей эпохи) выраженных коллизий, убедительности и эмоциональной наполненности драматургических конфликтов. И если вспомнить произведения, которые стали дороги народам мира, в них обнаружатся те же качества, выраженные в той или иной степени. Это — если говорить о сочинениях философ-

ского плана, затрагивающих важнейшие стороны бытия человека, жизни человеческого духа.

Но есть другая сфера, очень музыкальная и очень общечеловеческая, — лирические переживания, тонкие зарисовки различных оттенков чувств, лирически воспринятый пейзаж. В проникновенности и эстетическом совершенстве ее воплощения — сила многих пьес таких различных по национальному облику композиторов, как, например, Чайковский, Шуман, Шопен. Интернациональная значимость содержания музыки аналогична в этом случае значимости лирической поэзии.

И там и тут воплощается общечеловеческое. И в том и в другом случае «степень» общечеловечности во многом зависит от уровня духовной культуры народа, разносторонности и богатства его эмоционального мира: осознание и обобщенно типическое воплощение общечеловеческих переживаний приходит тогда, когда чувства становятся более тонкими, дифференцированными и, если можно так определить, менее локальными, но не теряющими при этом своеобразия выражения. Вся сложность проблемы в том-то и состоит, что произведение, абсолютно лишенное всяких черт национального своеобразия, также теряет в своей интернациональной «интересности» (в эпоху существования наций), как и произведение локально-этнографическое.

Это справедливо не только в отношении содержания, но и в очень большой степени в отношении формы.

Если уровень развития музыкальной культуры имеет значение для содержания, то тем более он важен для формы. Иногда приходится сталкиваться с мнением о существовании в произведении черт чисто национальных и чисто интернациональных, наличие которых определяет якобы интернациональную значи-

мость музыки. В действительности вопрос совсем не в этом¹. Интернациональная значимость и доступность² формы определяется в музыке прежде всего свободой владения всеми достижениями современного творчества, высокой композиторской техникой, то есть высоким уровнем композиторского мастерства.

Выше уже приводились слова Асафьева: говоря об общечеловеческой значимости музыки Глинки, он отмечает не только его умение поднять народное до общечеловеческого, но и сделать это средствами «высокой передовой техники».

В советском искусстве, а следовательно и в советской музыке, проблема национального и интернационального имеет особое значение. Политическая, идеологическая общность социалистических наций, не имеющая прецедента в истории, степень их взаимосвязи и самый характер дружеской помощи и взаимной поддержки не могли не отразиться на музыкальном творчестве. Эта особенность обуславливает многие черты общности психического склада, этического строя, мироощущения, которые сейчас наблюдаются в жизни и которые так часто обозначают в литературе емким определением «советский характер».

Однако, несмотря на эти принципиальные отличия в процессе развития социалистических наций, и для советской музыки интернациональное — не стирание черт национального своеобразия, а расширение его границ,

¹ Не говоря уже о том, что в таких рассуждениях национальное и интернациональное рассматриваются как нечто противостоящее друг другу.

² Фактор в музыке очень немаловажный. Не случайно многие народные песни в их натуральном звучании гораздо менее интернационально «общительны», чем профессиональные произведения, на них же основанные.

более глубокое выявление потенциальных возможностей, освоение всех достижений современной музыкальной культуры. И для советской музыки справедливо, что интернациональное есть результат высокого уровня и расцвета национальной культуры.

Сейчас особенно не следует забывать, что стирание национальных различий — гораздо более тонкий процесс, чем стирание классовых граней. И в своих обобщениях по этой проблеме следует дифференцированно подходить к различным видам искусств. В музыке, способной наиболее непосредственно выразить особенности психического склада и так тесно связанной с фольклором, вероятно, дольше, чем в других видах искусства, сохранятся черты национального своеобразия.

Сближение наций, которое постепенно происходит на наших глазах, проявляется, как уже отмечалось, в общности мировоззрения, в медленной, но все очевиднее намечающейся общности мироощущения, мировосприятия, что и дает право говорить о «советском характере», «советском человеке». Для музыки это — сфера идейного осмысления, образности (характер образов), отчасти эмоционального мироощущения.

Здесь, видимо, одна из причин все более активного проникновения интонации, например, массовой песни в музыку народов Востока (совсем иной интонационной сферы) ¹.

Однако было бы преждевременно уже сегодня добиваться общности в средствах музыкального выражения, в элементах музыкального языка. И преждевременно потому, что далеко не все народы достигли

¹ Так, одним из первых признаков «советизации» узбекской музыки стали песни Хамзы — впервые в музыку Узбекистана проникли маршевые ритмы, призывные интонации революционной песни.

такого уровня развития музыкального искусства, когда выявлены хотя бы наиболее существенные возможности национальной музыки.

Вероятно поэтому вопрос о слиянии стоит сейчас по-разному¹ для русской музыки, имеющей развитые традиции профессионализма, и для таджикской, которая только начинает осмыслять и осваивать сокровища своего богатейшего фольклора. Что получится, если пропагандировать уже сейчас общность «языка» русской и, например, туркменской культур? Очевидно, ничего, кроме нивелировки национального «лица» туркменской музыки, — русская, несравнимо более совершенная, подавит своими выразительными возможностями туркменскую, которая только начинает развиваться.

Речь идет не о сознательном торможении естественного и закономерного исторического процесса, а о необходимости — это надо подчеркнуть еще и еще раз — гибко, осторожно и чутко подходить к сложным явлениям развития национальных музыкальных культур.

Раньше в творческой практике и в творческих высказываниях периодически возникала тенденция к абсолютизации национальных различий, апологетике тех черт, которые только отличают одну нацию от другой. Теперь же подстерегает другая опасность — забыть о существующих еще национальных различиях, попытаться перешагнуть через объективно закономерный этап в развитии национальных культур, искусственно ускорить исторический процесс.

И то и другое одинаково вредно. Развитие национального в музыке не мешает интернациональному, наоборот, является необходимой его предпосылкой. Ибо

¹ Или иначе — разные нации по-разному подготовлены к этому.

интернациональное является как результат расцвета национального искусства. Оно способствует и сближению наций, так как предполагает все усиливающиеся и расширяющиеся связи между народами.

Можно утверждать, что не только интернационализм, но и слияние наций, стирание различий между ними возможно там, где расцветают национальные культуры, где они максимально развиваются. И представляется, что сейчас основная задача — не стремление к искусственному созданию некоего «единого межнационального» языка, а всемерное развитие и совершенствование национальных музыкальных культур, обогащение их образной сферы и средств выразительности, расширение и углубление связей с прогрессивным искусством всех стран мира.

Это — один из наиболее эффективных путей к дальнейшему сближению и будущему слиянию национальных музыкальных культур.

*

В настоящей работе затронуты далеко не все проблемы, стоящие сегодня перед музыкальными культурами советских республик. Некоторые из этих проблем даны лишь в порядке постановки — решение их тормозится пока еще недостаточной изученностью ряда специальных областей психологии (вопросы о национальной психологии, о соотношении психологии классовой и национальной и т. д.) и музыкознания (например, вопрос о значении национального речевого языка для своеобразия интонационного стиля, комплексный анализ национального своеобразия произведения и другие).

Поэтому фундаментальная и всесторонняя разработка их возможна только усилиями многих исследователей.

Индекс 9-1-2

ШАХНАЗАРОВА НОННА ГРИГОРЬЕВНА

О НАЦИОНАЛЬНОМ В МУЗЫКЕ

Редактор В. Егорова

Технический редактор В. Соловьева

Корректор Г. Мартемьянова

Подп. к печ. 4/X 1968 г. А-10377 Форм. бум. 70×108¹/₃₂

Печ. л. 2,75 (Условные 3,85) Уч.-изд. л. 3,65

Тираж 5000 экз. Изд. № 5745 Т. п. 1968 г., № 726

Зак. 1034 Цена 23 к. Бумага № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров

Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

23 к.



М У З Ы К А 1 9 6 8